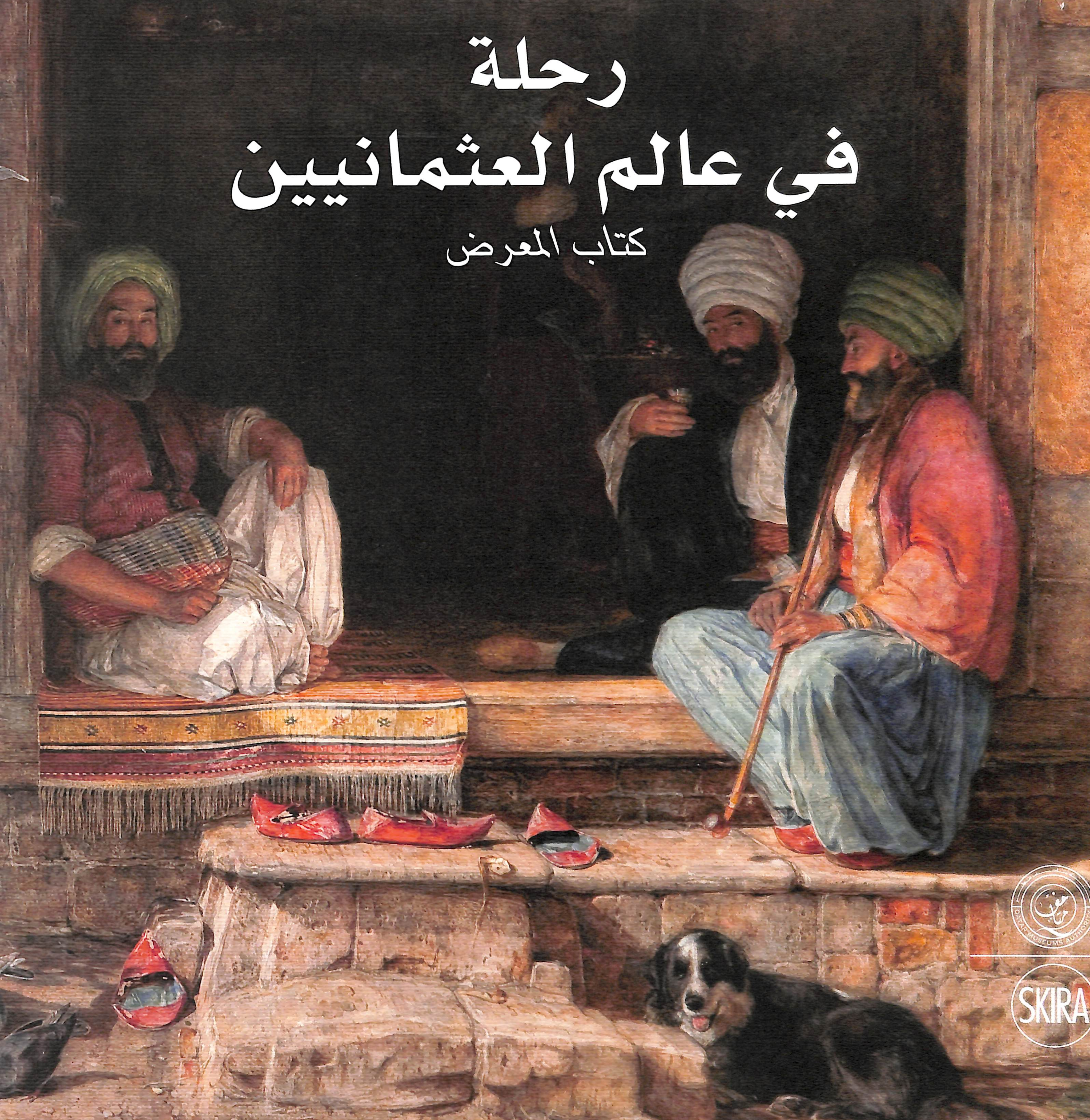


رحلة
في عالم العثمانيين

كتاب المعرض


2010
عاصمة الثقافة العربية
Doha Capital of Arab Culture

أولغا نيفيدوفا مؤرخة متخصصة في حركة الفنّ الاستشراقي. وقد عملت لعدة سنوات مع مجموعات خاصة وحكومية في دول الشرق الأوسط والخليج. حازت على شهادة الدكتوراه من الأكاديمية الروسية للفنون في موسكو. ألقت محاضرات في مواضيع متنوعة وكتبت مقالات لمجلات عالمية عديدة حول مختلف جوانب حركة الفنّ الاستشراقي. تتضمن مشاريعها الأخيرة كتاباً بعنوان «رحلة في عالم العثمانيين» (ميلانو: سكيرا، 2009 و2010) يتناول الفن الاستشراقي في أوروبا خلال القرن الثامن عشر ودراسة حول حياة وفنّ جان باتيست فانمور (1671- 1737). كما ساهمت في كتاب «مجموعة شفيق جبر» (باريس: منشورات ACR، 2009 و2010). تعمل حالياً ككبير أمناء متحف المستشرقين، الدوحة.

إيفلين سينت نيكولاس (ولدت في 1971) هي أمينة قسم تاريخ القرن الثامن عشر في المتحف الوطني في أمستردام، Rijksmuseum. درست التاريخ الاجتماعي والاقتصادي وعلم المتاحف في جامعة أمستردام وبدأت عملها في المتحف الوطني في العام 1998. وهي حالياً مسؤولة عن مجموعة الأسلحة والدروع، وعن العلاقات الهولندية الخارجية مع جزر الهند الغربية (الكاريبي) والامبراطورية العثمانية. نظّمت في سنة 2003 معرض «السفير والسلطان والفنان. مقابلة في اسطنبول (1727- 1744)» في المتحف الوطني في أمستردام وفي متحف الطوب قابي، اسطنبول. تحضّر حالياً أطروحتها حول «اللوحات التركية» التي رسمها جان باتيست فانمور والموجودة ضمن مجموعة السفير كورنيليس كالكوين.

فانيسا هودكينسون (ولدت في 1982) تعيش وتعمل في لندن. درست تاريخ الفنّ في كلية إيمانويل، جامعة كامبريدج، وتخصصت في الفن والفن المعماري العثمانيين. يستكشف عملها كفنانة المساحات المتنازع عليها بين «الشرق» و«الغرب»، ويتحقق من مفردات الاستشراق بصفتها أدوات لوصف الأماكن الخيالية والحقيقية في الثقافة المعاصرة. عملت كمقيمة في مؤسسة عبد المحسن القطان في رام الله، وفي متحف ليتون هاوس في لندن وكلية كرايست، كامبريدج. عرضت أعمالها على نطاق واسع وهي تعمل حالياً على عمل تركيبي هو فيلم فيديو بعنوان «Logos and Mythos».

باس برينسين فنان ومصوّر فوتوغرافي يعيش ويعمل في روتردام. يتركّز عمله على تحوّل المناظر المدينية والبحث عن السيناريوهات المستقبلية المحتملة والنتائج عن طريق استخدام التصوير الفوتوغرافي. تشمل معارضه الأخيرة: «Five Cities»، Depo، اسطنبول، 2010: «Invisible Frontier»، AUT، إينسبروك 2008: «Nature as Artifice»، متحف كرولير - موليير، مؤسسة أوترلو وآبرتشور، نيويورك، 2009: «Spectacular City»، NAi، روتردام، 2006: «Talking Cities»، إيسن، 2006: بينالي البندقية للهندسة المعمارية، 2004 و2006: «Shrinking Cities»، آرشيلاب، أورليان، 2004 وبرلين، 2005. في أيار 2004، نشر كتاباً حول أعماله بعنوان «Artificial Arcadia» لدى منشورات 010 (المساهمون: بارت لوتسما، ويم كويفرس، لارس ليروب، ديرك سيمونس، جيف ديرسين): في 2007 «Rotterdam» لدى منشورات Witte de With: في 2008 «Galleria Naturale for Linea di Confine»، روبيرا، إيطاليا: في 2009 «Five Cities Portfolio» لدى منشورات «SUN». في 2005 حاز على إقامة في لوس أنجلس مع ماك شيندلير ستيبنديوم: في نيسان/ أبريل 2004 ربح جائزة شارلوت كوهلير للفنانين الشبان والمهندسين المعماريين الواعدين في هولندا. كما ربح جائزة «الأسد الفضي» في بينالي البندقية سنة 2010 (بالتعاون مع OFFICE Kersten Geers David van Severen).


ISBN 978-88-572-0843-5
9 788857 208435



















رحلة في عالم
العثمانيين





SKIRA

الغلاف
جون فريدريك لويس
حانوت الكباب، أسكدار، آسيا الصغرى،
1858، تفصيل (كتالوغ 30)

الغلاف الخلفي
آلبرتو باسيني
سوق في منطقة الشرق، 1881 (كتالوغ 32)

التصميم
مارشيللو فرانكوني

منسقة التحرير
إيما كفازيني

إخراج الصفحات
الطبعةالانكليزية: سابينا بروكولي
الطبعة العربية: سلام حمزة

البحوث البصرية
باولا لامانا

نشرت الطبعة الأولى في إيطاليا
سنة 2010 لدى منشورات سكيرا
Skira Editore S.p.A.
Palazzo Casati Stampa
via Torino 61
20123 Milano
Italy
www.skira.net

المشروع التحريري
© 2009 أولغا نيفيدوفا
© 2009 سكيرا اديتوري

كتاب المعرض
جميع الحقوق محفوظة لهيئة متاحف قطر
© حقوق الطباعة والنشر للطبعة الحالية، 2010،
لسكيرا ايديتوري
© المؤسسة التي أنشأتها SIAE في 2010، في ذكرى
أوسكار كوكوشكا.

جميع الحقوق محفوظة بالتوافق مع الاتفاقات الدولية
في مجال حقوق النشر.
لا يمكن إعادة نشر أو استخدام أو استنساخ أي جزء من
هذا الكتاب بأية وسيلة كانت، إلكترونية أو آلية، بما في
ذلك التصوير والاستنساخ والتسجيل، ولا يمكن
تخزين المعلومات الواردة في أي نظام استرجاع دون
إذن مسبق وخطي من الناشر.
طبع وتم تجليده في إيطاليا.

الرقم الدولي المعياري للكتاب (ISBN):
978-88-572-0766-7 (سكيرا، الغلاف المقوى)
978-88-572-0842-8 (هيئة متاحف قطر، الغلاف اللين)

التوزيع في شمال أميركا
لشركة ريزولي إنترناشونال بوبليكيشينز
Rizzoli International Publications,
Inc., 300 Park Avenue South,
New York, NY 10010, USA.
والتوزيع في باقي أنحاء العالم
لشركة ثيمس أند هودسون المحدودة
Thames and Hudson Ltd., 181A High
Holborn, London WC1V 7QX, United
Kingdom.

نشر هذا الكتاب ليتزامن مع معرض «رحلة في عالم العثمانيين»، الذي نظمه متحف المستشرقين، الدوحة، وأقيم في قاعة المعارض المؤقتة داخل متحف الفن الإسلامي، الدوحة، من 29 تشرين الأول/ أكتوبر 2010 إلى 24 كانون الثاني/ يناير 2011، كجزء من إحتفالية «2010 الدوحة عاصمة الثقافة العربية».

تترأس مجلس أمناء هيئة متاحف قطر
سعادة الشيخة المياسة بنت حمد بن خليفة آل ثاني

الشيخ حسن بن محمد
بن علي آل ثاني
نائب رئيس مجلس الأمناء

عبد الله النجار
المدير العام

الدكتور إيرل روجر ماندل
المدير التنفيذي

تصميم المعرض
هرزوغ ودي مورون، بازل، سويسرا، بقيادة جاك هرزوغ وبيار دي مورون وفريقهما

إنتاج المعرض
موبل ترانسبورت إي جي، بازل، يمثلها لوتشيانو فروهوف وفريقه

الفيديو والصور الفوتوغرافية
نيكولاس فيراندو ومانويل آرشان

تعرب هيئة متاحف قطر عن امتنانها لدعم لجنة «2010 الدوحة عاصمة الثقافة العربية» ووزارة الثقافة، الفنون والتراث

تودّ هيئة متاحف قطر ومتحف المستشرقين التعبير عن شكرهما للأشخاص والمؤسسات الذين ساهموا في إنجاح هذا المعرض بإعارتهم الأعمال: عائشة الخاطر، وسان الخضيري، ونديلا برووير، تاكو ديبيتس، فانيسا هودكينسون، آنا فان لينغن، سيباستيان بيشون، ويم بيجبس، باس برينسين، إيفلين سانت نيكولاس، أوليفر واتسون، تيم زيديجك.

لم يكن تحقيق هذا المشروع الهائل ممكناً لولا العمل المتفاني الذي قدمه فريق متحف المستشرقين: هبة عبد القادر، فهد الفيحاني، سارة المانع، فتحي حمزاوي، يونس جناحي، ماريا خليل وليزا مالكولم. شكر خاص لرولا شيخ التي أسهمت اسهاماً كبيراً في تحقيق هذا المشروع وأشرفت بدقة على التحرير وساعدت في ترجمة نص الكتالوغ ومواد المعرض إلى العربية.

لم يكن تنظيم هذا المعرض ممكناً لولا دعم المديرين والإدارة العليا وكل موظفي هيئة متاحف قطر. نود توجيه شكرنا العميق لكل الذين كان لمساعدتهم ونصائحهم دوراً هاماً في تحضير المعرض والكتالوغ. شكراً لكم جميعا!!

يودّ متحف المستشرقين توجيه شكره للزملاء والأصدقاء الذين وفروا العديد من مصادر المعلومات والمشورة في الشؤون العلمية وتكرموا بسخاء في تقديم وقتهم وخبرتهم: مايكل كارتر، سيث غوبين، غويندولين بوفي - جونس، إدموند شارل - رو، كريستين ميترفينغر، إنغريد باشمان، ماغنوس أولوسون، سيسيليا رونيرستام، ستيفن ريش، ماتيو غيونتي، جولييت تري وبريوني ليفيللين.

قائمة المعيرين

الدوحة
متحف المستشرقين
متحف الفن الإسلامي
متحف الفن العربي الحديث

أمستردام
المتحف الوطني

لندن
فانيسا هودكينسون

روتردام
باس برينسين

المساهمون في هذا الكتاب
أولغا نيفيدوفا، كبير أمناء متحف المستشرقين، الدوحة (أ. ن)

إيفلين سينت نيكولاس، أمينة في المتحف الوطني، أمستردام (إ. س. ن)

فانيسا هودكينسون، فنانة
لندن (ف. هـ)

باس برينسين فنان
روتردام (ب. ب)



حضرة صاحب السمو الشيخ حمد بن خليفة آل ثاني

أمير دولة قطر



سمو الشيخ تميم بن حمد بن خليفة آل ثاني

ولي عهد دولة قطر

احتفالاً باختيار الدوحة عاصمة للثقافة في العالم العربي، يسعدني كثيراً المشاركة في هذه اللحظة بافتتاح معرض «رحلة في عالم العثمانيين» لإلقاء الضوء على بعض روائع كبار المستشرقين. منذ فترة طويلة ودولة قطر تجمع أعمالاً من الفن الشرقي مؤرشفة إياها كقطع أثرية تاريخية تستحق الدراسة والاستكشاف.

مع أن مفهوم «الاستشراق» يعتبر عموماً نظرة الغرب إلى الشرق، نعتقد أن هناك فرصة لاستكشاف وتقدير المساحات بينهما. ومع أن هذه الأعمال هي بشكل رئيسي وثائق غربية عن بلاد شرقية، تكمن أهمية حركة الفن الأوروبية هذه في كونها سجلت أحداثاً تاريخية هامة وصورت الناس والعادات والثقافة. يمكن للمرء أن يجادل في تركيبة الأعمال ويتساءل حول دقتها الكلية - إنما لا أحد يستطيع أن ينكر النظرة التاريخية الشاملة التي تقدمها لنا؛ ولا الفرصة للنقاش والتفكير.

ينقسم معرض «رحلة في عالم العثمانيين» إلى عدة مواضيع، عاكساً تنوع وثراء هذه الفترة. المعرض هو محاولة لتوضيح الماضي والحاضر، ولكنه أيضاً يلقي الضوء على تأثير هذه الفترة المستمر حتى يومنا المعاصر. يأخذنا تنوع المواضيع والأعمال في رحلة من الاكتشافات - منها القوة السياسية والثقافة المتنوعة الانتماءات والهندسة المعمارية والعادات والألوان والملابس التي لا تزال تفتن فناني اليوم الشباب.

أودّ أن أنتهز هذه الفرصة لأتوجه بشكري إلى المتحف الوطني في أمستردام لإعارته روائع جان باتيست فانمور الرئيسية، وأيضاً إلى أصحاب المجموعات الخاصة الذين ساهموا ببعض الأعمال في هذا المعرض. أودّ كذلك أن أشكر فريق هرزوغ ودي مورون، خاصة بقيادة جاك هرزوغ الذي أعاد بلورة فكرة التصميم بطريقة عبقرية. وأخيراً أعرب عن تقديري لأعضاء هيئة متاحف قطر الذين شاركوا في التحضير لهذا المعرض، وخصوصاً الدكتورة أولغا نيفيدوفا، كبير أمناء متحف المستشرقين، والدكتور روجر ماندل، المدير التنفيذي في هيئة متاحف قطر.

آمل أن تستمتعوا في رحلاتكم الاستكشافية الخاصة ونتطلع لاستقبالكم في العديد منها لاحقا.

المياسة بنت حمد بن خليفة آل ثاني
رئيس مجلس أمناء هيئة متاحف قطر

إن تصميم مساحة ما لمعرض فني ليس من ضمن أعمال المهندس المعماري المعتادة. غير أنه في الواقع أحد المهام الجوهرية في الهندسة المعمارية: كيف يمكن خلق مساحة توفر للمشاهدين أفضل الوسائل الممكنة لرؤية عمل فني؟ أو بتعبير أكثر جذرية: كيف يمكن خلق بنية هندسية توفر للناس أفضل الوسائل الممكنة لفهم العالم؟

ما هي البنية الهندسية لخصوصية من هذا النوع؟ في مقاربة المهمة الملموسة لمعرض حول الاستشراق، بقينا نطرح على أنفسنا أسئلة جديدة: هل علينا تقسيم المكان إلى عدة صالات؟ هل من الأفضل محاذاة الصالات على خط مستقيم أو تنظيمها على شكل متاهة؟ هل من الأصوب مركزة كل شيء في مساحة واحدة كبيرة؟ ما هو حجم هذه المساحة؟ ما هو ارتفاعها، وما هي نسبة الطول إلى العرض؟ ماذا عن الضوء؟ هل ينبغي أن يكون ضوء طبيعي أو ضوء اصطناعي أو حتى مزيج من كليهما؟ ما هو الانطباع الذي يجب أن تعطيه الارضيات والجدران؟ أي نوع من الأرضيات هو مريح ولكن ليس بقدر راحة غرفة جلوسنا في المنزل؟ هل يجب أن تتاح للزائرين فرصة للجلوس؟ وإذا كان ذلك، فأين؟ وعلى أية مسافة من الأعمال الفنية؟

كيف تعلق الأعمال؟ حسب التاريخ، حسب الفنان، حسب الأسلوب، حسب بعض الميزات الأخرى؟ حسب الموضوع أو الفكرة الرئيسية ربما؟

كما هو الحال مع أية مهمة في الهندسة المعمارية المعاصرة، لا توجد قواعد ثابتة وصارمة. تختلف الأجوبة على هذه الأسئلة تبعاً للموقع ونوع الفن. إذا كان المعرض ناجحاً، يتذكر الزائرون عادة مدى متعة وإثارة تجربة المشاهدة فقط، ونادراً ما يتذكرون بنية المعرض الهندسية بحد ذاتها. وهذا ما يجب أن يحدث أيضاً هنا، لأن بنية المعرض الهندسية لا ينبغي أن تخلق أثراً مثل عرض مسرحي ذات قيمة ترفيهية بحد ذاته؛ يجب أن تكون بديهية تماماً وحتى طبيعية، مما يسمح للزائرين بالتلاقي مع الأعمال الفنية بما يمكن من الحميمية والالهام.

هرزوغ ودي مورون

بازل، صيف 2010

تمهيد

أولغا نيفيدوفا

«... الشرق والغرب في بحث أبدي عن بعضهما البعض، و... يجب أن يلتقيا ليس فقط في كمال القوة المادية، بل في كمال الحقيقة؛ فاليد اليمنى التي تستخدم السيف، تحتاج إلى اليسرى التي تحمل درع الأمان».

رابندراناث تاغور في رسالة لفوس وسكوت

انطلاقاً من القرن الخامس عشر واستمراراً في القرن الحادي والعشرين، وبمنظور صيغ وتقنيات جديدة، ترك الفنانون المستشرقون إرثاً هاماً جداً من الرسوم التوضيحية الدقيقة تاريخياً، صورت معظم جوانب حياة وثقافة وتاريخ العثمانيين. بدمجهم المتناغم بين حياة مدينية بسيطة وعظمة غابرة، قدموا معرضاً حقيقياً للشخصيات البارزة والتسجيلات البصرية التاريخية، موثقين تجاربهم حول اللقاءات الاستثنائية مع سكان العالم العثماني. على مر الزمن قام العديد من الفنانين برحلاتهم الخاصة في عالم العثمانيين، وحتى في يومنا هذا لا نزال نتوق للهروب من الواقع عبر الأسفار مستمتعين بفرص الخوض في إكتشافات شخصية للعوالم المجهولة. أياً كانت الأسباب الأولية، فالخطوات التي اتخذها الفنانون الأوروبيون في إطار التبادل الثقافي والفهم المشترك للقيم وتطوير المعرفة، مع الاستمرار في تحقيق هدف اكتشاف عالم العثمانيين، هي خطوات هامة بالفعل. تقدّم الأعمال الفنية الرائعة، التي يتضمنها المعرض، لحكم المشاهدين، تاريخ هذه الرحلات واكتشافاً ورؤيةً لعالم العثمانيين.

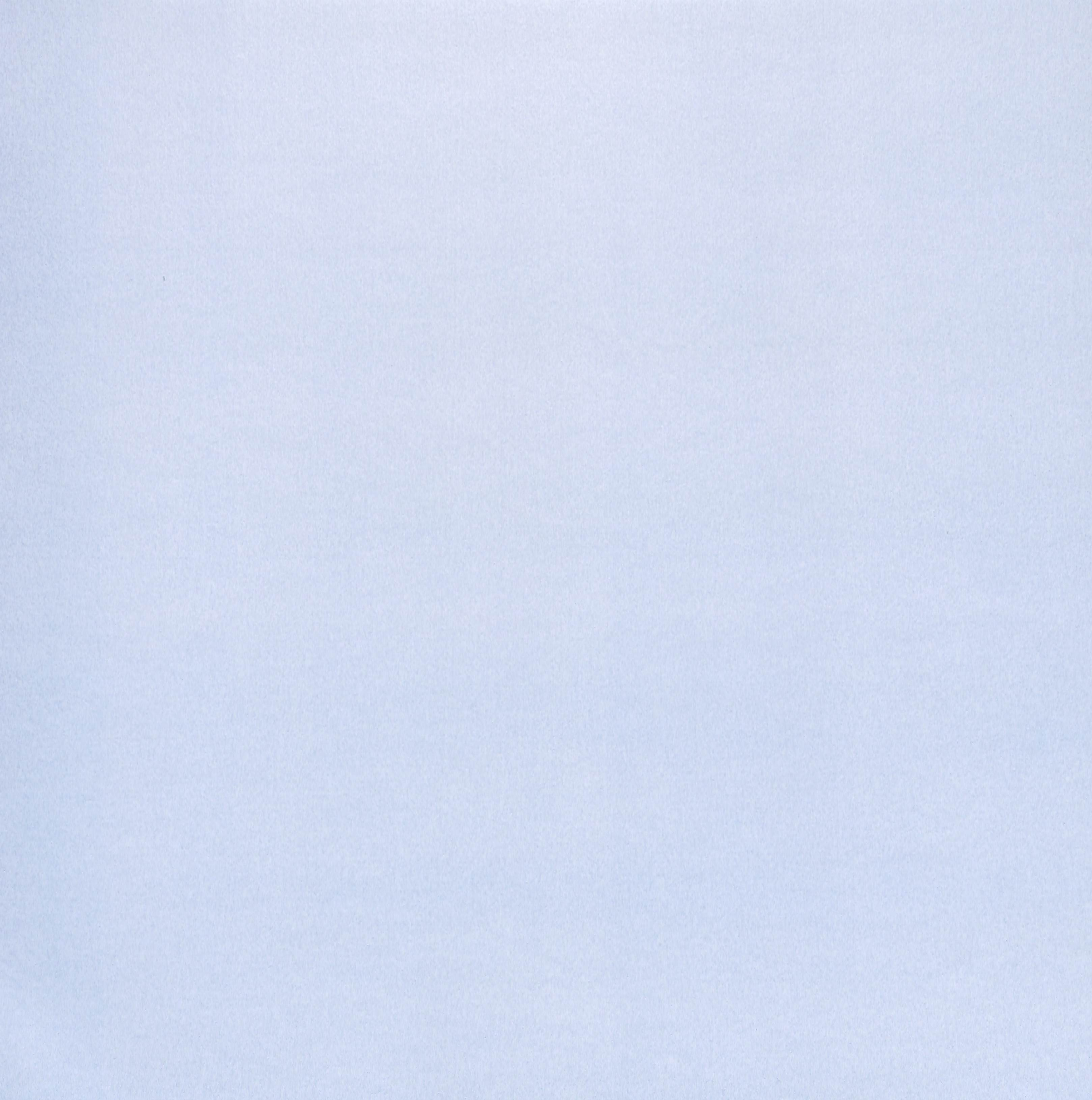
معرض «رحلة في عالم العثمانيين» هو مثال لرحلة بحد ذاته. من الكتاب المكرس للاستشراق وفن جان باتيست فانمور، إلى المعرض، حيث يحتل فنه مكاناً بارزاً، إلى الكتالوغ الذي يستكشف خلاصة المعرض وجوهر الأعمال الفنية؛ ثم وصولاً إلى نقطة حيث تُفتح صفحة جديدة لمتحف المستشرقين في الدوحة، موفرة فرصة نادرة لاستكشاف رؤى وانطباعات الفنانين المستشرقين وتتبع تطوّر هذه الحركة الفنية، مزيّنة بشكل حيوي بمجموعة المتحف الخاصة إلى جانب إعارة هامة من المتحف الوطني في أمستردام، يرافق ذلك أعمال فنانين معاصرين هما فانيسا هودكينسون وباس برينسين.

يتتبع المعرض الروابط بين هذين العالمين عبر وسائط وأزمان مختلفة ويستكشف تطوّر الأذواق والتطلعات من الفن الاستشراقي. بتفحصنا لكيفية هجرة هذه المكوّنات واختلاطها، نستمتع بالنتيجة كما رآها فريق تصميم هرزوغ ودي مورون ذو المواهب الفذة والذي أبدع نموذجاً فريداً لتصميم معرض للمستشرقين يعتبر اكتشافاً بحد ذاته.

هذا المعرض هو إنجاز كبير على مستوى التعاون الدولي والمتعدد الثقافات، يذكرنا بأن المسافات التبادلية نسبية وأن الاستشراق بوصفه حركة فنية يوحدّ ويفتح أذهاننا لاكتشاف عالماً شرقياً كما تصوره فنانون غربيون.



المحتويات



العاصمة

«أما بالنسبة لموقع المدينة نفسه، فيبدو أن الطبيعة أوجدته لعاصمة العالم.»

أوجيه دو بوسبيك، «*Turkish Letters*»، 1555

«... مدينة السلاطين، ملكة الشرق، اسطنبول الامبراطورية ...»

فرانس آن فان لوندنديري، *A Narrative of Travels to Vienna, Constantinople, Athens, Naples, etc.*, 1842

ركز الفنانون الأجانب، لقرون عديدة، على الأهمية التاريخية لـ «مدينة رغبات العالم»: اسطنبول العظيمة. باستكشافهم كافة التفاصيل والفوارق الدقيقة في العاصمة العثمانية، شرعوا في استقراءات بارعة، فاحتيزت رؤاهم التي تستند إما إلى الخيال أو إلى سجلات الرحالة أو إلى انطباعاتهم الشخصية حول المدينة، وانعكست بالكامل في لوحات مدهشة على مدى ثلاثة قرون، الثامن عشر والتاسع عشر والعشرون. يسهل التعرف على أفق مدينة اسطنبول في خلفيات هذه المناظر الخلابة من خلال مآذن آيا صوفيا، ومسجد السليمانية الذي يرتفع بجلال فوق مضيق البوسفور، والمباني القديمة والمساجد الجميلة التي تثير الاعجاب بقبابها المزينة بنقوش معقدة والأبراج التي تطاول الغيوم، كما نشاهدها في هذه اللوحات الزيتية وقد زَيَّنت سماء اسطنبول لقرون عديدة وحتى اليوم. افتتن الفنانون بشكل واضح بتمازج مياه البوسفور والقرن الذهبي المتلألئة مع النمط المعماري الشرقي، وقد أشادوا بتاريخ المدينة الغنى والهام، هذه المدينة التي تحولت خلال حكم السلطان سليمان القانوني إلى مركز إمبراطوري حقيقي مرادف للعظمة.

تُظهر هذه الأعمال مشاهد من المدينة بظروف إنارة متنوعة وأيضاً من زوايا مختلفة، كما كانت تشاهد على مر القرون بتدرجات الأزرق والأخضر الداكنة على البوسفور، وبتدرجات اللون الوردي الذي يلقيه غروب الشمس على المباني، وبتوهج أشعة الشمس الدافئة التي تشرق على قرن اسطنبول الذهبي المهيب في مشهد خيالي للمدينة، بصفاء وهدوء المياه البلورية في العاصمة المضيئة والمترفة، كما في لوحة كوكوشكا. يكشف حضور الفنانين البصري عن سحرهم بالمدينة كموقع للروحانية وللثقافات المتعددة الجنسيات وكحرم مقدس لديانات العالم تمتزج فيه حياة المدينة البسيطة مع عظمة الماضي، رابط مادي ومعنوي بين المدينة القديمة وموقع القصر الإمبراطوري والمؤسسات الدينية والمدنية الرئيسية، وبين الأحياء الجديدة - جسر رمزي بين الشرق والغرب.

أ. ن

رسام مجهول، من المدرسة الإنكليزية

1. مشهد لاسطنبول
بداية القرن الثامن عشر
ألوان زيتية على قماش؛ 204 × 443 سم
متحف المستشرقين، الدوحة (OM. 319)

• عبارة مكتوبة على اللوحة: «Constantinople and Scutari» (القسطنطينية وأسكدار)

أبرز ما يظهر في هذا المشهد العظيم هو ملتقى الجهتين الآسيوية والأوروبية لمدينة إسطنبول التي تحتل مكانة خاصة في تاريخ وثقافة العالم. كان هذا الموقع، ولا يزال، مزاراً شعبياً ومركزاً كنسياً وعاصمة لدولة، ومركزاً للفنون والثقافة والأدب - وأخيراً، وليس آخراً، مدينة يتعايش فيها الماضي والحاضر في وئام. إن التفاصيل العديدة والدقة المدمجة في هذا المنظر الطبيعي العظيم تجعل من هذا العمل الفني وثيقة تاريخية هامة حيث تمتزج الهندسة المعمارية بمحيطها لتشكل منظراً رائعاً، إسطنبول محاطة بتلال تكسوها الغابات، والبوسفور متعرجاً عبر المدينة. تم رسم هذا المشهد من تلال إسكدار في الجهة الآسيوية للمدينة والمطلة على الغرب. يمكننا أن نرى أحياء مختلفة من إسطنبول، مثل قصر الطوب قابي وعدد من المساجد الكبيرة ومنطقة معمارية لم تعد موجودة. إلى اليسار نرى قصر الطوب قابي ومسجد السلطان أحمد (أو المسجد الأزرق) وإلى جانبه ترتفع كاتدرائية آيا صوفيا مبتعدة قليلاً عن الجزء المزدحم من المدينة. في أعلى اليسار يوجد سجن الأبراج السبعة الشائن. وفي مقدمة مدخل مضيق البوسفور، نشاهد جامع السليمانية المدهش والقناة، وبرج غلاطة الذي يهيمن على الحي الأوروبي «بيرا». على ضفتي البوسفور، يمكننا أن نرى المنازل الصيفية وبعض القرى التي بقي بعضها على حاله. لا يزال مدخل اسطنبول الذي نشاهده على أقصى اليمين، كما كان في ذلك الزمن، محميا بقلعة أوروبا التي تدعى أيضاً روملي حصار وقد بناها فاتح القسطنطينية السلطان محمد الثاني (حكم من 1444 إلى 1446 ومن 1451 إلى 1481). في الجزء الأمامي من اللوحة تظهر منطقة أسكدار في الجهة الآسيوية ويسميها الأوروبيون «سكوتاري». أما المشهد المصوّر هنا فهو غير واضح: يمكننا رؤية بركة ماء ونافورة (تستخدم ربما للوضوء) وشيخ يستعد للصلاة، درويش جالس على جلد خروف ورجل أوروبي مغادر على صهوة حصانه. نلاحظ أن المطر يتدفق فوق المدينة، والسماء متلبّدة بالغيوم فوق قصر الطوب قابي، بينما الشمس مشرقة على أسكدار والسماء صافية الزراق.

تعود أقدم إشارة إلى هذه اللوحة إلى سنة 1786، عندما شاهدها هوراس والبول خلال زيارته إلى أدربوري هاوس في مقاطعة أوكسفوردشاير ومن ثم نشرها إلى جانب مشاهد رائعة للقدس وبرسيبوليس وأصفهان وحلب.[1] في تلك الفترة كان يملك هذا العمل الفني هنري، الدوق الثالث لمنطقة بكليوش والدوق الخامس لمنطقة كوينزبيري. أما مكان وجودها السابق فلا يزال مجهولا. توحي العبارة المكتوبة على اللوحة والتي ظهرت إثر عملية الترميم الأخيرة والنمط الفني المستخدم أنها تنتمي إلى المدرسة الإنكليزية. فالمشهد مماثل لنماذج أخرى معروفة موجودة ضمن مجموعات خاصة وفي المتحف الوطني في أمستردام (Rijksmuseum). صورة المدينة مقتبسة على الأرجح من إحدى النسخ الرائجة لصور المدينة، كنسخ لوحة كورنيليس دي بروين الشهيرة ذات المترين والمؤرخة في العام 1698، على سبيل المثال.

أ. ن

[1] لوحات طوبوغرافية، ألوان مائية، رسوم وطباعة بالحفر، سوثبيز، 1994، ص. 64.





2. مشهد خيالي لاسطنبول بأسلوب الـ «كابريتشو»
أواخر القرن الثامن عشر
ألوان زيتية على قماش؛ 98 × 134 سم
متحف المستشرقين، الدوحة (OM. 330)

نسبت في البداية هذه اللوحة الخيالية لمعالم هندسية بأسلوب الكابريتشو إلى ولم (أو وليم) فان در هاغن، لكنها على الأرجح رسمت على يد فنان إيطالي أو فرنسي مجهول في أواخر القرن الثامن عشر. وهي تمثّل اسلوبا مثالياً لرسم المناظر الطبيعية، أرض الخيال ومشاهد كأنها من الجنة. يذكرنا ميناء المدينة العثمانية بأهميتها كعاصمة للتجارة، والتي كانت نشاطاتها حيوية لكل من أوروبا والامبراطورية العثمانية. ويذهلنا هذا العمل الفني بدقة المعالم الهندسية التي نُفذت بتدرجات لونية من الأصفر الشاحب، وبنقل العادات والتقاليد العثمانية بصورة تفصيلية استناداً إلى المعلومات والأوصاف المذكورة في كتب الرحالة، حتى باستنساخه صور المساجد والقصور الشهيرة. أما الأحجار المتداعية المنقوشة بألوان رملية شاحبة على خلفية وهج الشمس الغاربة الذي يضيئ التلال البعيدة، فهي تذكر بالطبع بروح الفن الكلاسيكي الأوروبي في تراث رسم المناظر الطبيعية.
من الواضح أن المشهد قد أنجز لأغراض تزيينية، غير أنه يحمل مع ذلك أهمية تاريخية، حيث أن رسم المعالم استند في أغلب الظن إلى مصادر حقيقية، قد تكون إحدى روايات الرحالة أو إحدى المطبوعات أو ربما لوحة أخرى. من الممكن تحديد المكان الذي وقف فيه الفنان لتنفيذ الرسم بشيء من الدقة، كما لا يزال ممكناً التعرف على التلال والجبال بصورة تقريبية - منطقة بشيكتاش، على اليمين، والجهة الآسيوية، التي يدعوها الأوروبيون سكوتاري، على اليسار. يظهر هذا المشهد جامع السليمانية على الجانب الأيمن من اللوحة مع مأذنتيه المتباينتين في ارتفاعهما، على التلة المطلة على مضيق البوسفور. إلى أسفل المسجد، يمكننا مشاهدة حدائق قصر الطوب قابي بالإضافة إلى معالم أخرى من المدينة، رغم صعوبة التعرف عليها، مثل آيا صوفيا وبرج الوزراء والكز كوليسي (برج الفتاة).
هناك سبب وجيه يجعلنا نعتقد أن هذا المنظر، الذي صوّر الطبيعة وعمق الأبعاد بدقة شديدة، قد رسم مدحاً للمدينة. تزيّن بضعة غيوم خفيفة السماء الزرقاء فوق المباني المزركشة، مما يجعل المدينة تبدو كأنها صندوق مجوهرات يحوي أثمن الكنوز، هي المساجد والقصور القديمة وسفينة كبيرة وأبراج متجانسة. تصوّر اللوحة كذلك عدة أحداث تدور في وقت واحد على الأراضي الواسعة حيث يزاول سكان المدينة مختلف الأعمال اليومية. يعتبر الأسلوب الذي استخدمه الرسام في بناء تخطيطه الطوبوغرافي نموذجياً فيما يتعلق بمزج مختلف عناصر المشهد الحقيقية لتكوين منظر طبيعي ذي تركيبة خيالية. لم يكن يحاول رسم مشاهد واقعية، بل مناظر طبيعية تتكون من بعض العناصر الطوبوغرافية، على طريقة اللوحات التي يطلق عليها اسم «كبريتشو» الايطالية.

أ. ن



أوسكار كوكوشكا
بوشلارن، 1886 – مونترو، 1980

3. إسطنبول ١
1929
ألوان زيتية على قماش، 80.3 × 110.8 سم
متحف المستشرقين، الدوحة (OM. 719)

• توقيع: *Oskar Kokoschka*، 1929
• المعارض: مانهايم، متحف الفن التابع للمدينة Städtische Kunsthalle، «*Oskar Kokoschka*»، 1931، الرقم 83 (بعنوان «*Konstantinopel*»)؛ باريس، غاليري جاك بونجان، «*Peintres allemands contemporains*» (رسامون ألمان معاصرون)، 1931؛ باريس، غاليري جورج بيتي، «*Oskar Kokoschka*»، 1931، الرقم 40، صورة اللوحة في كتاب المعرض (بعنوان «*Constantinople*»)؛ كوبنهاغن، المعرض المجاني Den Frie Udstilling، «*Nyere tysk kunst*» (الفن الألماني في الفترة الأخيرة)، 1932، الرقم 112؛ أوسلو، دار الفن Kunsternes Hus، «*Nyere tysk kunst*» (الفن الألماني في الفترة الأخيرة)، 1932، الرقم 96؛ فيينا، الغاليري الجديد Neue Galerie، «*Oskar Kokoschka. Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen 1927-1932*» (أوسكار كوكوشكا. لوحاته الزيتية والمائية ورسومه من 1927 إلى 1932)، 1932 (بعنوان «*Konstantinopel*»)؛ فيينا، الغاليري الجديد Neue Galerie، «*Meisterwerke moderner österreichischer Malerei*» (روائع الرسم النمساوي الحديث)، 1933؛ براغ، غاليري هوغو فيغل Hugo Feigl، «*Oskar Kokoschka*»، 1933 – 1934، الرقم 6؛ برن، كونستال، «*Österreichische Kunst im 20. Jahrhundert*, 1937» (الفن النمساوي في القرن العشرين)، 1937، الرقم 87 (بعنوان «*Konstantinopel*»)؛ باريس، متحف مبنى لعبة الكف في تويلري «Musée du Jeu de Paume des Tuileries»، «*Exposition d'art autrichien*» (معرض الفن النمساوي)، 1937، الرقم 537؛ براغ، المتحف الوطني Narodni Galerie، «*Oskar Kokoschka*»، 1956، الرقم 2؛ برنو، دار الفن في برنو Dum umeni mesta Brna، «*Evropské umeni ze sbirek Národni Galerie v Praze 20. stolet*» (الذكرى المئوية العشرون لمجموعة المتحف الوطني في براغ من الفن الأوروبي)، 1966؛ براغ، المتحف الوطني Narodni Galerie، «*Oskar Kokoschka*»، 1971، الرقم 7، صورة عن اللوحة في كتاب المعرض؛ فيينا، «Kunstforum Länderbank Wien» (منتدى الفن في لاندربانك فيينا)، «*Oskar Kokoschka*»، 1991، الرقم 52، صورة ملوّنة عن اللوحة داخل كتاب المعرض.
• المراجع:
«*Kunst und Künstler*» (الفن والفنانون)، المجلد 29، برلين، 1930-1931، صورة عن اللوحة ص. 181؛ «*Das Kunstblatt*» (بطاقة الفن)، المجلد 15، برلين، 1931، صورة عن اللوحة ص. 34؛ غويدو لودوفيكو لوتساتو Guido Lodovico Luzzatto، «*Oskar Kokoschka*» في مجلة الفن *L'arte*، تورينو، آذار/ مارس 1931، صورة عن اللوحة ص. 155؛ «Paris urteilt über Kokoschka» (باريس قاضي كوكوشكا)، مجلة دير كونستفاندير *Der Kunstwanderer*، المجلد 13، برلين، حزيران/ يونيو 1931، صورة عن اللوحة ص. 307؛ مجلة دير كونستفانديرر فيينا *Der Wiener Kunst-wanderer*، المجلد 1، فيينا، تشرين الثاني/ نوفمبر 1933، صورة عن اللوحة ص. 18؛ إيديت هوفمان Edith Hoffmann، «*Kokoschka: Life and Work*» (كوكوشكا: حياته وأعماله)، لندن، 1947، إشارة إلى اللوحة ص. 191؛ روبيرتو سالفيني Roberto Salvini، «*Guida all'arte moderna*» (دليل الفن الحديث)، فلورنسا، 1949، صورة عن اللوحة ص. 22؛ هانس ماريا فينغلر Hans Maria Wingler، «*Oskar Kokoschka*»، سالسبورغ، 1958، الرقم 243، صورة عن اللوحة ص. 319، الصورة 90؛ كاريل ب. بالكوفسكي Karel B. Palkovský، «*Oskar Kokoschka*»، براغ، 1958، صورة عن اللوحة ص. 34؛ فريتس نوفوتني Fritz Novotny، «Zu Oskar Kokoschkas Bildern aus dem Orient» (لوحات أوسكار كوكوشكا حول الشرق)، البستان *Bustan*، المجلد 9، فيينا، 1968، لوحة 2؛ ويليم يوزا Vilém Juza، «Evropské

3أ. أوسكار كوكوشكا
سوق في تونس، 1928–1929
ألوان زيتية على قماش،
86.5 × 129 سم
© The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London/DACS 2003
P.1978.PG.207



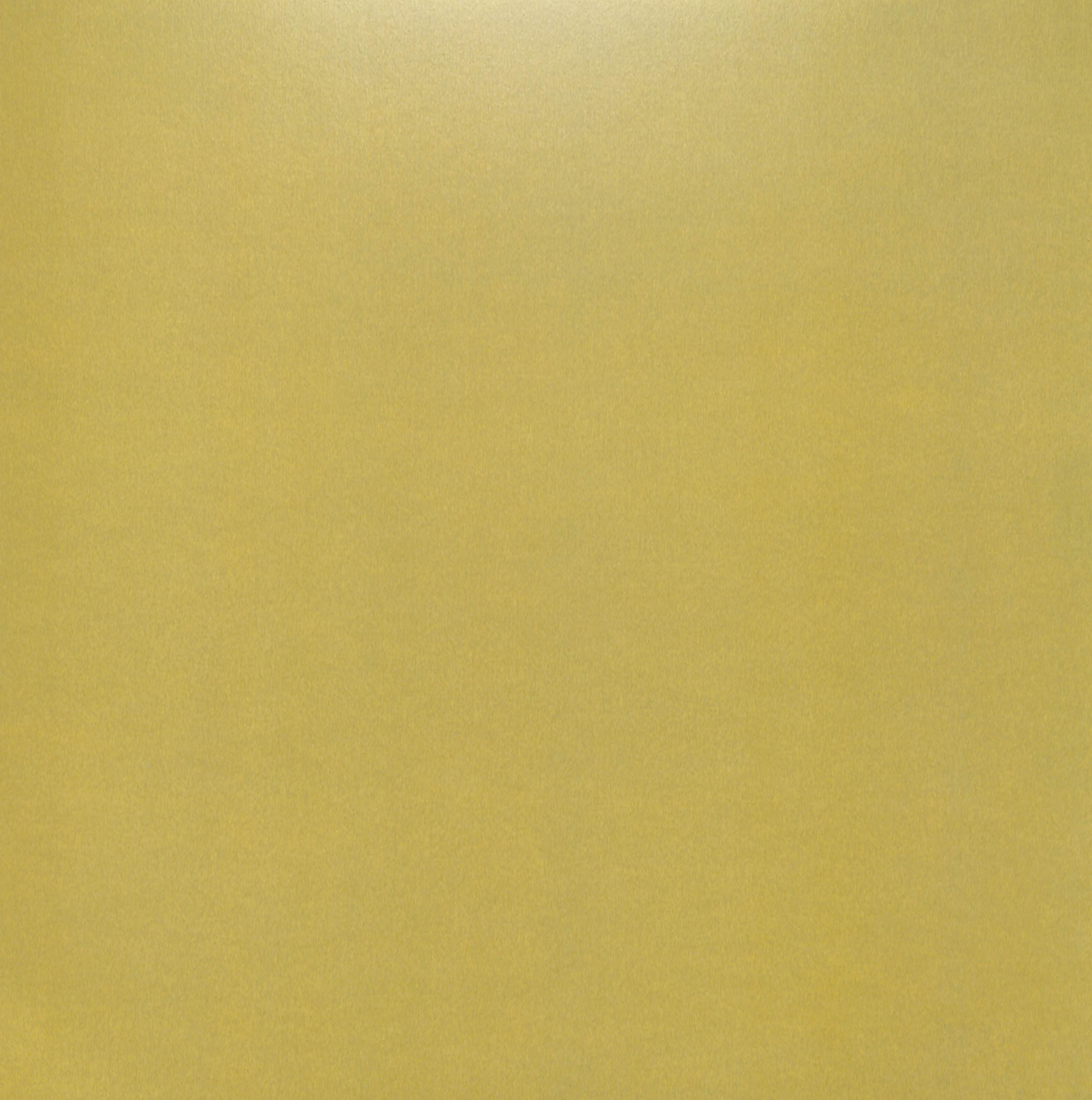
«*malířství ze sbírek GVU v Ostrave*» (مجموعات اللوحات الأوروبية المحفوظة في أوسترافا)، أوسترافا، 1970؛ أوسكار كوكوشكا، «*Mein Leben*» (حياتي)، لندن، 1971، إشارة إلى اللوحة ص. 227؛ كلاوس آلبريخت شرودر Klaus Albrecht Schröder ويوهان فينكلر Johann Winkler (إشراف على النشر)، «*Oskar Kokoschka*»، ميونخ، 1991، رقم 52، صورة ملوّنة؛ يوهان فينكلر Johann Winkler وكتارينا إيرلينغ Katharina Erling، «*Oskar Kokoschka. Die Gemälde. 1906-1929*» (أوسكار كوكوشكا، لوحاته، 1906-1929)، سالسبورغ، 1995، رقم 254؛ صورة بالألوان ص. 146؛ نيفيدوفا Nefedova، 2010، ص. 27، الصورة 14.

يعتبر أوسكار كوكوشكا أحد أهم فناني الحركة التعبيرية النمساوية في القرن العشرين. من نشاطاته المبكرة تعاونه مع الرسام إيغون شيلي Egon Schiele، إقامة المعارض المشتركة مع فناني مجموعة دي بروكي (الجسر) Die Brücke الألمانية في غاليري دير شتورم (العاصفة) Der Sturm في برلين، بالإضافة إلى عمله في مجلة دير شتورم التي أسسها هرفارت فالدن Herwarth Walden، حيث ساهم ليس برسومه فقط، بل أيضاً بكتاباته. بالفعل، فقد اشتهر كوكوشكا بمؤلفاته الأدبية كما بأعماله الفنية ـ ففي سنة 1908 نشر كتابه *Die Träumenden Knaben* (الصبي الحالم) الذي كان يتضمن رسوماً بالطباعة الحجرية إلى جانب قصائده الخاصة؛ وفي 1912، لخص كوكوشكا في كتابه «*Von den Natur der Gesichte*» (حول طبيعة الوجه) نظرياته حول الفن التعبيري. تتضمن لوحاته الزيتية وقصائده ومسرحياته ومقالاته وقصص سيرته الذاتية عناصر سريالية وأسطورية بنوعية تداني الحلم، مستكشفاً مواضيع عالم الصراع والاضهاد المظلم ومبرهناً في الوقت ذاته عن حبه للانسانية وللطبيعة والنور. أدى التوتر بين حقيقة الأمور وظاهرها إلى تفاني الرسام في التعبير عن نظرته الشخصية للمدن والمناظر الطبيعية.
بين عامي 1923 و1929، وبعد تخلّيه عن منصب أستاذ في أكاديمية الفنون في درسدن، سافر الفنان إلى مختلف أنحاء أوروبا وشمال أفريقيا وفلسطين واسطنبول والقدس. كانت رحلاته خلال السنوات القليلة الأولى بتمويل من صاحب الغاليري التي كان يعرض فيها أعماله، بول كاسيرر. وزار خلال تلك الفترة معظم البلدان الأوروبية بما فيها إيطاليا وفرنسا واسبانيا وهولندا وانكلترا، مما أتاح له رسم مشاهد أخاذة للعديد من المدن الرئيسية في العالم، ضمت أروع لوحاته لدرسدن ولندن وبراغ. بعد المدن الأوروبية، بدأ رحلة اكتشاف واستكشاف لمنطقتي الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، ونتج عن زيارته إلى تونس والصحراء عدداً من الأعمال، من ضمنها لوحة بعنوان «السوق في تونس» (الصورة 3أ).
في 27 أيار/ مايو 1929، وصل كوكوشكا إلى اسطنبول حيث مكث حتى منتصف شهر تموز/ يوليو من السنة ذاتها، وبدأ مباشرة العمل على مشهد المدينة. رسم على الأرجح اللوحة المعروضة هنا في شهر حزيران/ يونيو 1929، حسب ما أشار إليه بوضوح في رسالته إلى العائلة: «إنتهيت من رسم منظر شديد الروعة، وهو بالفعل صورتي الأولى للرحلة بأكملها».[1] رسم كوكوشكا مشهد المدينة من أعلى برج غلطة كاشفاً منظر غروب رائع وملتقطاً أحد أبرز مشاهد اسطنبول وأكثرها سحرا. فضلاً عن جسر غلطة، تتضمن لوحة كوكوشكا معالم معمارية هامة بما فيها المساجد الكبرى، فاتح والسليمانية والوالدة الجديدة، التي ترتفع عالياً في الخلفية وقد طغت على أفق المدينة على مر العصور، قبل وصول الفنان إلى المدينة بزمن بعيد. يغلب الظن أن هذه الميزة تحديداً هي التي جذبت انتباه الفنان وألهمت خياله – المدينة الحديثة مع تاريخها القديم، مبانيها الشاهقة الحديثة إلى جانب المساجد القديمة، تجاور متناغم بين مختلف الأنماط الهندسية. أحد الأبطال الرئيسيين في لوحة كوكوشكا هو مضيق البوسفور، وهو قلب المدينة الذي شهد أحداثاً مأساوية وغامضة، ولحظات سعيدة ومأساوية من حياة العاصمة. يعكس هذا العمل أسلوب الرسم الجديد الذي طوره كوكوشكا في العشرينات. تتميز اللوحة بجوها المرح المتجلى في حرية التنسيق والإدراج المتقن للمسات من الألوان المشرقة. يشكل تصوير المدينة النابضة الذي يعكس نشاطها وحيويتها، شهادة رائعة على موهبة الرسام وتعتبر هذه اللوحة إحدى أهم لوحاته للمناظر المدينية وهي دليل على السر الخفي وراء رؤية الفنان الفريدة لعالم الآخرين الذي شاهده في اسطنبول.

أ. ن

[1] يوهان فينكلر Johann Winkler وكتارينا إيرلينغ Katharina Erling، «*Oskar Kokoschka. Die Gemälde. 1906-1929*»، سالسبورغ، 1995، ص. 146.





الرسم الشخصي

«عندما وصل، ولكي يتمكن [محمد] من اختبار مهارته، بعد أن جعله يرسم عدداً كبيراً من اللوحات الرائعة والاستثنائية لنفسه... وعندما رأى الامبراطور أن الصورة تشابهه إلى حد كبير، أعجب بقدرة الرجل وقال أنه تفوّق على كل الرسامين الآخرين الذين سبقوه.»

جاكوبو فيليبو فوريستي دا بيرغامو، «Supplementum chronicarum» (وقائع إضافية)، 1490

أختيرت الرسوم الشخصية المعروضة هنا من الأعمال المنجزة بين القرنين السادس عشر والثامن عشر حصراً. هناك سبب وجيه لتحديد الاختيار بتلك الفترة، حيث شهدت هذه الرسوم ولادة اهتمام حقيقي بالشخصيات الفردية الشرقية كما يُشاهَد من خلال الصور الشخصية الكبيرة التي أُنتجت في محرف بلليني وتيتيان أو أعمال ليوتار وهيلير المرهفة والرقيقة. اعتبرت الرسوم الشخصية الاستشراقية الأولى آثاراً تاريخية وكانت تعرض في معظم الأحيان كسجلات زمنية تمثل السلالات الإسلامية. ولاحقاً، خلال القرن الثامن عشر، أصبح التطور في الرسوم الشخصية الاستشراقية يعتمد في الغالب على اهتمامات ثقافية وإثنوغرافية. ركز الفنانون اهتمامهم بصورة شبه مجهرية على التفاصيل في وصف الواقع الخارجي، مشددين بصورة متزايدة على الحالات الداخلية وعلى نقل الأجواء وإظهار الأوضاع النفسية والمعنوية. لم يكشف الشخص الشرقي الغريب المرسوم عن نفسه ككتاب مفتوح بل تحول إلى عالم داخلي غامض استبعد منه المشاهد بدرجات مختلفة، فكانت كل صورة تتطلب تفسيرات إضافية، وحتى حل رموز الشعارات والعناصر الزخرفية والقطع النفيسة والتعابير التي ترمز إلى قواعد وقيم صاحب الرسم. وتدريجياً، أصبحت حالة الشخصيات المرسومة النفسية ومحاولة فهم عالمها الداخلي أكثر أهمية من تصوير الجانب الغرائبي، مما سمح للفنانين بخلق مجموعة من الشخصيات في بيئتها الطبيعية. ركز الفنانون اهتمامهم، ليس على الشخصيات التاريخية فحسب، بل أيضاً على تصوير الأشخاص العاديين، مما يدل على الموقف الجديد الذي أدخل على الرسوم الشخصية في الفن الاستشراقي مع التصوير التفصيلي للفرد والتعبير عن أفكاره ومشاعره. إلى جانب الرسوم الفردية التي تمثل السلاطين والتي كان الهدف منها تصوير الشخصيات العامة الراغبة في إظهار مكانتها الاجتماعية كأفراد مستقلين، نستطيع أن ننظر باعجاب إلى رسوم مواطني المجتمع العثماني متعدد القوميات ورجال البلاط. هناك ترابط ثقافي وتاريخي بين مسائل التزييف والمشابهة، بين دقة التصوير والصورة المثالية كما في تفسير الرسوم الشخصية في الفن الاستشراقي. لا يمكن النظر إلى أي من الرسوم بصورة منفصلة وبعيداً عن محيطها التاريخي وإطارها الثقافي والأحداث التاريخية الهامة واللحظات المأساوية والانتصارات العسكرية والتحالفات السياسية والتجارب الرومانسية التي تخلق مجتمعة جوّاً من الواقع التاريخي يشابه الحلم. وعلى سبيل المثال، رغم التهديدات العسكرية المستمرة، اعترف الأوروبيون بكون السلاطين العثمانيين خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر خصوماً جديرين بالاحترام وذلك بسبب تفوق قوتهم العسكرية وسيادة السلاطين المطلقة التي وصل الاعجاب بها إلى حد اعتبارها مثال أعلى. علينا أن نعترف أنه لا يوجد تقريباً أي نمط آخر من الرسم يستطيع أن ينقل هذا الشعور الحميمي بحضور حي رغم مرور هذه الفترة الزمنية الطويلة، ويجب أن يكون شعار أي رسم شخصي في الفن الاستشراقي دائماً: وجوه شاهدة ـ شخصيات في الذاكرة!

أحد أتباع جنتيلي بلليني
البندقية، حوالي 1429 – البندقية، 1507

4. صورة شخصية للسلطان محمد الثاني
حوالي 1510
ألوان زيتية على لوح خشبي، 21× 16 سم
متحف الفن الإسلامي، الدوحة (PA.16)

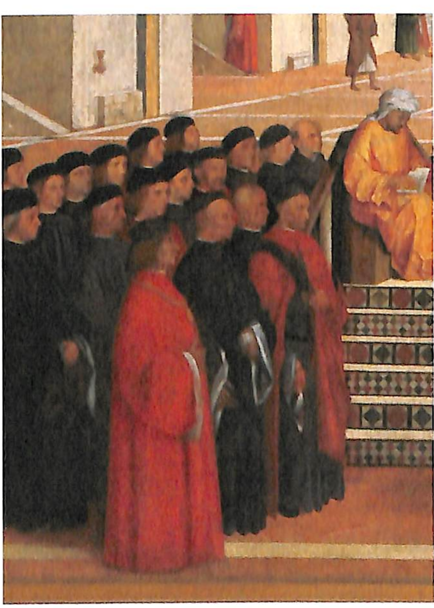
• المعارض: معرض «Venise et l'Orient 828-1797» (البندقية والشرق 828-1797)، معهد العالم العربي، باريس، 2006؛ معرض «Venice and the Islamic World 828-1797» (البندقية والعالم الإسلامي 828-1797)، متحف المتروبوليتان للفنون، نيويورك، 2007؛ «From Byzantium to Istanbul, one port for two continents» (من بيزنطة إلى إسطنبول: مرفأ لقارتين)، صالات العرض الوطنية في القصر الكبير، باريس، 2009 -2010، متحف صاكب صبانجي، إسطنبول، 2010.
• المراجع: فريتز هاينمان، 1991، ص. 116، هامش رقم 32، مستنسخة ص. 303، صورة 202 (تحت عنوان «بعد بلليني»)؛ كارولين كامبيل و آلان شونغ، 2005، مستنسخة ص. 78، صورة 29؛ «Venise et l'Orient» (البندقية والشرق)، 2006، كتاب المعرض، المصنف رقم 24؛ «Venice and the Islamic World» (البندقية والعالم الإسلامي)، 2007، كتاب المعرض، المصنف رقم 24 مستنسخة ص. 109؛ «De Byzance à Istanbul: un port pour deux continents» (من بيزنطة إلى إسطنبول: مرفأ لقارتين)، 2009، مستنسخة على الغلاف وص. 185؛ «From Byzantium to Istanbul, one port for two continents» (من بيزنطة إلى إسطنبول: مرفأ لقارتين)، صالات العرض الوطنية في القصر الكبير، مستنسخة على الغلاف وص. 185، متحف صاكب صبانجي، مستنسخة ص. 270 و370؛ أولغا نيفيدوفا، 2010، ص. 37، صورة 23.

عندما ننظر إلى هذا الرسم الرائع يتملكنا إحساس بأننا نشاهد الماضي المجيد للعالمين العثماني والأوروبي، كما يعترينا شعور مزدوج تجاه الشخصية المرسومة التي تمثل المحارب والحاكم المطلق وراعي الفنون والقائد العسكري ومهندس الدولة ومصدر التهديد الدائم لأوروبا – العاهل التركي العظيم السلطان العثماني محمد الثاني (حكم من 1444 إلى 1446 ومن 1451 إلى 1481) وقد أصبحت صورته معروفة لدى الأوروبيين للمرة الأولى بفضل جنتيلي بلليني الذي زار اسطنبول سنة 1479 ورسم صورة شخصية للسلطان (صورة 4أ).
حوالي سنة 1470، سمح الهدوء النسبي في العلاقات بين جمهورية البندقية وجارتها القوية الإمبراطورية العثمانية ، بأن يدخل البلدان المتنافسان في مفاوضات أدت في النهاية إلى معاهدة سلام سنة 1479. ويغلب الظن أنه في سياق تلك المفاوضات عبّر السلطان عن رغبته في إرسال فنان وصانع ميداليات ماهر إلى اسطنبول لتنفيذ بعض الرسوم الشخصية له. وقد كانت هذه الرغبة مشتركة حيث كان الاهتمام بصور العثمانيين الأصلية مستمر والحاجة إليها في تزايد في أوروبا أيضا . ويروي جورجو فازاري «بعد ذلك بوقت قصير، أخذ أحد السفراء بعض الرسوم الشخصية إلى تركيا وأهداها للتركي الكبير، الذي اندهش وأعجب بها إلى حد أنه رغم كون الصور محرمة لدى شعوب الشريعة المحمدية، قبلها بامتنان وأشاد بالفن والفنان دون توقف؛ إلى ذلك، فقد طلب أن يرسل إليه الفنان الذي أنتج هذه الأعمال.»[1] وصل جنتيلي بلليني إلى اسطنبول في أيلول/ سبتمبر 1479 وبقي هناك لمدة ثمانية عشر شهراً حيث أنجز إحدى أشهر الرسوم المعروفة للسلطان. نال هذا الرسم درجات عالية من الاستحسان خلال حياة الفنان وتبعاً لفازاري، فإن جنتيلي « رسم السلطان محمد نقلاً عن الطبيعة بقدر من الجودة لدرجة أنه أحدث معجزة».[2] كما أن السلطان لم يدع هذا العمل دون مكافأة، ففي اللوحة التي أنجزها بلليني في 1504-1507 لمدرسة سان ماركو بعنوان «القديس مرقس يعظ في الإسكندرية» (صورة 4ب)، رسم الفنان نفسه مرتدياً ثوباً أحمر وحاملاً الميدالية الذهبية التي أهداه إياها الحاكم العثماني، وقد دوّن فازاري ذلك على أحسن وجه : «من ضمن أشياء أخرى أعطيت له حين غادر السلطان، بالإضافة إلى العديد من الامتيازات، وضعت حول عنقه سلسلة مصنوعة على الطراز التركي تعادل في وزنها 250 كرونة ذهبية لا تزال موجودة مع ورثته في البندقية».[3]
أما رسم السلطان الموجود ضمن مجموعة متحف الفن الإسلامي فقد أنجز على الأرجح في البندقية بعد نموذج جنتيلي بلليني الأولي الشهير بحوالي ثلاثين سنة، وهو من الرسوم الغربية النادرة لعاهل شرقي من إنتاج فنان أوروبي. يظهر السلطان في هذا الرسم وهو ينظر عبر كتفه في لقطة شبه جانبية تذكر برسوم الميداليات وتحيط به ستة تيجان، ثلاثة في كل جانب. يرتدي قفطاناً أرجواني اللون مصنوعاً من الديباج الثمين وعمامة بيضاء تحيط بقلنسوة حمراء وتتدلى حتى الرقبة. تجعله هذه الوضعية يتجنب مقابلة نظر المشاهد وهي من اللفتات الشائعة في رسوم عصر النهضة مما يشدد على حضور السلطان القوي وهيبته وجلاله وكرامته.
بعد عام من قيام بلليني برسمه ، توفي السلطان وخلفه بايزيد الثاني (1481-1512) الذي ، لقلة إهتمامه بالابداعات الفنية، أتلف كافة اللوحات الأوروبية المعروضة في القصر أو تخلص منها. وهكذا عادت بعض الرسوم إلى البندقية ومنها لوحة



4ج. من تصميم جنتيلي بلليني
ميدالية محمد الثاني، حوالي 1480
درجة ثانية
برونز، قطر 9.4 سم
أوكسفورد، المتحف الأشمولي (HCR)





4أ. لوحة منسوبة إلى جنتيلي بلليني
السلطان محمد الثاني، 1480
ألوان زيتية على قماش، منقولة ربما من لوحة خشبية
69.9 × 52.1 سم
لندن، المتحف الوطني

4ب. جنتيلي بلليني
القديس مرقس يعظ في الاسكندرية (تفصيل)، 1504 -1507
ألوان زيتية على قماش،
347 × 770 سم، ميلانو، متحف الرسوم (بيناكوتيكا) في بريرا



بلليني بعد أن تمّ شراءها في السوق الشعبي المحلي،[4] ممّا أعطاها فرصة جديدة للبقاء عبر القرون كرمز لسلطة الحاكم العثماني المتمثل برسم على يد فنان أوروبي كبير اشتهر ليس في ذلك الوقت فحسب، بل حتى أيامنا هذه. «لم يحظ أي سلطان آخر من العصر الذهبي في الإمبراطورية العثمانية، ولا حتى سليمان القانوني، برسم كهذا. بواقعيته وبساطة تركيبته والقوس المظلل المتقن الذي يعطيه هالة من النصر، أصبح هذا الرسم يعتبر، ليس فقط صورة لمحمد الثاني، إنما أيقونة تمثل سلطاناً عثمانيا».[5]

أ. ن

[1] فازاري .Vasari G «Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects»، لندن، 1915، المجلد 9، ص. 181.

[2] فازاري .Vasari G «Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects» لندن، 1915، المجلد 9، ص. 181.

[3] فازاري .Vasari G «Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects» لندن، 1915، المجلد 9، ص. 182.

[4] كارولين كامبيل و آلان شونغ، «Bellini and the East» ،C. Campbell and A. Chong (London: National Gallery Company, 2005)، ص. 95.

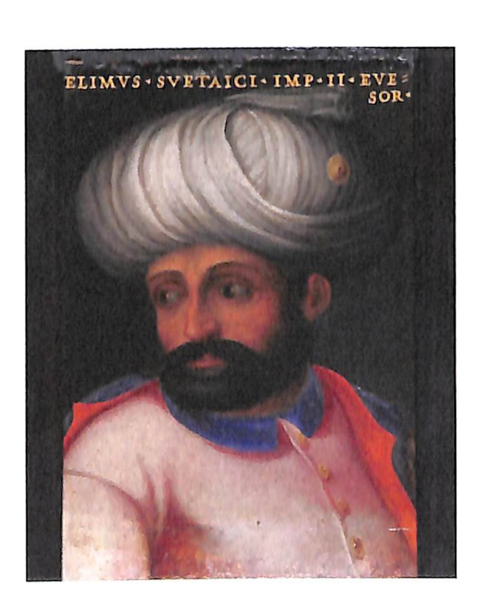
[5] أورهان باموك، O. Pamuk, Other Colours (London: Faber and Faber, 2007) ص. 314.

لوحة منسوبة إلى برناردينو كامبي
كريمونا، 1522 – ريجو إيميليا، حوالي 1591

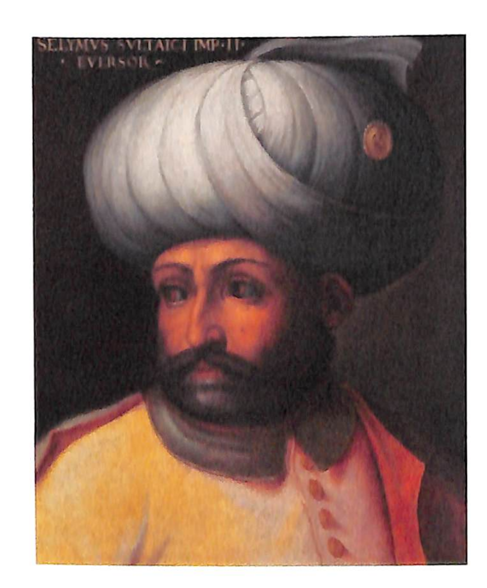
5. صورة شخصية للسلطان سليم الأول
حوالي 1550
ألوان زيتية على قماش، 99 × 76.8 سم
متحف المستشرقين، الدوحة (OM.411)

• كتبت على صفيحة على يمين اللوحة عبارة: SELYMVS SVLTAICI IMPERII EVERSOR
• موقعة: G.37 [جنسانو، رقم 37] – إضافة لاحقة على بطاقة قديمة في الخلف)
• المرجع: نيفيدوفا 2009، ص. 36، صورة 19؛ نيفيدوفا 2010، ص. 36، صورة 21.

رسم مهم للسلطان العثماني سليم الأول (حكم من 1512 إلى 1520)، يمثل صورة نادرة لهذا العاهل في تاريخ الفنون الجميلة الأوروبية. تُعتبر مجموعة لوحات الشخصيات التاريخية الشهيرة التي رسمها باولو جوفيو (1483-1552)، وقد كان مؤرخاً وطبيباً وراع للفنون وهاوي جمع الأعمال الفنية، من أهم مصادر نماذج الرسوم الشخصية في الفن الأوروبي خلال القرن السادس عشر. كرس جوفيو حياته لتكوين هذه المجموعة التي تضمنت عند وفاته سنة 1552 حوالي الخمسمئة لوحة تمثل تشكيلة واسعة من الشخصيات التاريخية من الماضي والحاضر ومن كافة أرجاء العالم.
ولد باولو جوفيو في مدينة كومو في 19 نيسان/أبريل سنة 1483. تيتّم في سن مبكرة وتولى تربيته شقيقه الذي كان كاتباً. اختار جوفيو في البداية، وبناء على نصيحة أخيه، مهنة الطبّ ودرسه في جامعة بافيا. غير أن مواهبه الأدبية والفنية طغت، فبعد تخرجه في العام 1512، انتقل إلى روما حيث زاوج بنجاح بين نشاطين كان مولعاً بهما، مزاولة الطبّ والكتابات التاريخية. كانت سعة اطلاعه وثقافته عظيمتان لدرجة أنه سرعان ما لفت انتباه المحيط البابوي، ودخل في خدمة البابوات والكرادلة. من المعروف أن جوفيو عمل لدى الكردينال بنديتيللو سولي منذ حوالي العام 1514، ويشار إلى أن صورة باولو موجودة في لوحة لسيبستيانو ديل بيومبو، التي تحمل عنوان «الكردينال بنديتيللو سولي وسكرتيره وعالمان بالجغرافيا» (الصورة 5ج)، باعتباره أحد علماء الإنسانيات (Humanist).[1]
بدأ جوفيو بتجميع الرسوم الشخصية منذ العام 1514، وفي سنة 1531عندما أصبحت مجموعته واسعة جداً، قرر شراء فيلا على ضفاف بحيرة كومو لحفظ مقتنياته وعرضها، وهذا ما تمّ بالفعل في العام 1543. عرضت مجموعة اللوحات المتعلقة بالعثمانيين ـ مثل رسوم السلاطين والمحاربين العظماء ـ في إحدى قاعات الفيلا «سالا دي توركي»[2]، إلى جانب بعض القطع الهامة كمصحف خير الدين بربروس وقفطانه المخملي ووعاء.[3] إرتبطت رسوم الشخصيات في عصر النهضة لفترة طويلة بظاهرة «التملق للشخصيات البارزة»، وبالتالي تعود أهمية مجموعة جوفيو المعترف بها عالمياً إلى أنها، بجَمْع صور مشاهير العصر من محاربين عظيمين وقادة رائعين، ضمنت ذكرى لتلك الشخصيات التاريخية وحافظت عليها. في صفحة الإهداء لأحد مؤلفات جوفيو الأدبية الأكثر شهرة «Elogia virorum bellica virtute illustrium supposita quae apud Musaeum spectantur»، الذي نشر في فلورنسا سنة 1551 ويحتوي على وصف رسوم الشخصيات البارزة، كتب: «اللوحات التي تصوّر الملامح الحقيقية لرجال لامعين والتي بحثت عنها لسنوات عديدة في كافة أنحاء العالم تقريباً بحماس لا يعرف الكلل وبشمولية مُكْلفة إلى حد الجنون». بعد وفاة جوفيو في 11 كانون الأول/ديسمبر 1552، أُهمِل المنزل والأعمال الفنية، وتضررت الملكية من الفيضانات، فهُدم المبنى رغم وصية جوفيو الأخيرة بأن يُحفظ والمعروضات كما كانوا عليه. إنما المعروف أنه حوالي العام 1617 لم يبق من المنزل إلا أثر ضئيل وبيعت اللوحات أو تفرقت بين أفراد الأسرة.
محتوى المجموعة ليس مجهولاً لحسن الحظ، وذلك بفضل مصدرين رئيسيين هما نُسَخ اللوحات الشخصية والمطبوعات. استنسخت صور الشخصيات عدة مرات، وكانت أشهرها سلسلة من اللوحات أنجزت لحساب كوزيمو دي مديتشي (1519 -1574) بدعوة من جوفيو نفسه في سنة 1549. وصل فنان عائلة المديتشي كريستوفانو ديل آلتيسيمو (حوالي 1525-1605) إلى كومو سنة 1552 وهي السنة التي توفي فيها جوفيو، لكنه استطاع على مرّ السنوات أن يستنسخ أكثر من 280 لوحة إذ بقي في كومو حتى 1558 على الأرجح. وهذه السلسلة محفوظة حالياً ضمن مجموعة معهد أوفيزي Galleria degli Uffizi في فلورنسا.[4] ضمن النسخ الأخرى المعروفة من سلسلة جوفيو، مجموعة من اللوحات أنجزت لأرشيدوق تيرول فرديناند الثاني بين عامي 1576 و1590، ومجموعات أخرى أُعِدّت لسلالة هوهنتسولرن وهي موجودة حالياً في قلعة قصر راينهارتسهاوسن، وواحدة أيضاً لولهلم الرابع حاكم هيس سنة 1572. صنعت كذلك نسخ أخرى لعائلة غونزاغا على يد برناردينو كامبي (1522 – حوالي 1591) في الخمسينات من القرن السادس عشر، وللكاردينال فيديريكو بوروميو سنة 1619.[5]
من أشهر مؤلفات جوفيو الأدبية كتابان يحملان عنوان «Elogia» (مدائح) وهما عبارة عن نصوص تصف الشخصيات التاريخية التي تمثلها الرسوم، الأول هو «Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposite quae in Musaeo comi spectantur» الذي نشر في العام 1546 في البندقية والثاني هو «Elogia virorum bellica virtute illustrium supposita quae apud Musaeum spectantur»، وقد نشر في فلورنسا سنة 1551. نال هذان الكتابان شعبية واسعة استمرت على مدى خمسين سنة من خلال العديد من الطبعات وكان من ضمنها ترجمات إلى الفرنسية والألمانية والإيطالية. في سنتي 1575 و1577، اشتهرت مجموعة جوفيو بطباعتها كسلسلة بتقنية الحفر على الخشب أنجزها الفنان السويسري توبياس ستيمر (1539-1584) للناشر بيتر بيرنا الذي نشر المجلدين المزينين بالرسوم التوضيحية Pauli Iovii ... Elogia Virorum Bellica Virtute Illustrium في بازل سنة 1575، و Pauli Iovii ... Elogia Virorum Literis Illustrium ... في بازل أيضاً سنة 1577. لم يشاهد ستيمر المجموعة إلا خلال السبعينات من القرن السادس عشر، بعد وفاة جوفيو، مما يفسر العديد من الأخطاء والمغالطات في الإشارة إلى رسوم السلاطين ومطابقتها مع الأسماء والألقاب الصحيحة وكذلك الخلط بين بعض أفراد الأسرة الحاكمة.
إن مصدر اضطلاع جوفيو برسوم السلاطين معروف جيداً وهو عبارة عن إحدى عشرة لوحة من المنمنمات العثمانية، منسوبة إلى القبطان حيدر ريس (1494-1572) الملقّب أيضاً بنيغاري، أعطاها الأميرال خير الدين بربروس إلى قائد الأسطول الفرنسي فيرجينيو أورسيني ديلاغويلارا في سنة 1543، عندما التقى الأسطولان الفرنسي والعثماني في مرفأ تولون.[6] كانت هذه المنمنمات هدية من سليمان القانوني كرمز للصداقة المتنامية بينهما منذ أن قاتلا جنباً إلى جنب في مواجهة الامبراطور شارل الخامس في مرسيليا سنة 1543. استعار فيما بعد الكردينال ألساندرو فرنيزي وصديقه باولو جوفيو المنمنمات من أورسيني بهدف عمل نسخ منها لمجموعتيهما الخاصتين. يبدو العدد إحدى عشرة لوحة غريباً بعض الشيء حيث أنه لا يتطابق مع التأريخ العثماني الرسمي (الذي يعدّ عشرة سلاطين) ولا مع العرف الأوروبي (الذي يعدّ إثني عشر سلطاناً منهم «سيريس جلبي» و«موسى»). تجدر الإشارة أيضاً إلى أن قائمة جرد محتويات «فيلا فرنيزي» في العام 1626 تتضمن فقط عشرة رسوم منسوخة عن مجموعة الكردينال أليساندرو فرنيزي الذي ساعد جوفيو في الحصول على المنمنمات من فيرجينيو أورسيني.[7] وإذا كان رسم سليم الأول المعروض هنا ورسم خير الدين بربروس (كتالوج 7) منسوخان من السلسلة نفسها، الأمر المحتمل نظراً للتشابه الوثيق في أسلوب وطريقة الفنان الأصلي،



5أ. رسام مجهول
سليم الأول، القرن السادس عشر
ألوان زيتية على ورق، 13.8 × 11 سم، فيينا، متحف تاريخ الفن



5ب. كريستوفانو ديل آلتيسيمو
صورة سليم الأول، 1552 -1568
ألوان زيتية على قماش، 60 × 45 سم
فلورنسا، غاليريا ديللي أوفيزي


SELYMVS
SVLTĀICI
IMPERII
EVERSOR
G.37



5ج. سبستيانو ديل بيومبو
الكردينال بنديتيللو سولي وسكرتيره وعالمان في الجغرافيا، 1516
ألوان زيتية على لوح خشبي، 121.8 × 150.4 سم
المتحف الوطني للفنون، واشنطن، مقاطعة كولومبيا، مجموعة صامويل هنري كريس، الرقم 1961.9.37

يمكننا التكهّن بأن جوفيو حصل بالفعل على عشرة منمنمات تمثل السلاطين من رسم نيغاري ومنمنمة حادية عشر تمثل خير الدين بربروس من رسم نيغاري كذلك.

يمثل الرسم المعروض هنا والذي ينتمي اليوم إلى مجموعة متحف المستشرقين، السلطان العثماني سليم الأول (1465-1521) الذي حكم من سنة 1512 حتى 1520 وكان يلقب بـ «المتصلب». لوحة السلطان نصفية ويظهر من وجهه ثلاثة أرباعه بينما يلتفت برأسه نحو الجهة المعاكسة مما يعطيه مظهر لامبالياً. تزدان عمامته البيضاء بمشبك (بروش) مرصع بالجواهر ويرتدي ثوباً من الحرير الذهبي مثبت بالكامل حول عنقه بأزرار ذهبية. يحمل السلطان شارات السلطة - منديل وسيف وسهم - وهي سمات حربية تدل على أهمية القوة العسكرية. يعزز مظهر ثلاثة أرباع الوجه والخلفية المظلمة وقوة الضوء الموجه والدقة في ملاحظة التفاصيل، الاحساس بالأسلوب الأمبراطوري المهيب للّوحة، إذ يزيد الفنان قوة الصورة برسم خلفية مظلمة تماماً وزي بسيط لا يضيؤه سوى عمامة بيضاء. وتحمل صفيحة في الزاوية العليا على اليمين إسم السلطان «SELYMVS SVLTAICI IMPERII EVERSOR». يشابه الشكل العام للوحة متحف المستشرقين ثلاثة رسوم معروفة تصوّر السلطان سليم الأول: اللّوحة الموجودة ضمن مجموعة جوفيانا في أوفيزي من رسم كريستوفانو ديل آلتيسيمو (صورة 5ب)، والرسم الذي نُسخ لأرشيدوق تيرول فرديناند الثاني والموجود حالياً في مجموعة قصر أمبراس في متحف تاريخ الفن في فيينا (الصورة 5أ)، وأخيراً الرسم المحفوظ ضمن مجموعة سلالة هوهنتسولرن الموجودة حالياً في قلعة قصر راينهار تسهاوسن. هذه الرسوم الثلاثة متطابقة تقريباً وهي تمثل السلطان بلقطة يظهر فيها وجهه بثلاثة أرباعه بينما يلتفت إلى يمينه. من المعروف أن لوحات سلاطين سلسلة بربروس نيغاري كانت نصفية وتحمل خاصيات ملكية،[8] كما في الرسم النصفي المحفوظ في مجموعة متحف المستشرقين الذي يصوّر السلطان حاملاً شارات السلطة، المنديل والسيف والسهم. بقيت هذه التفاصيل التزيينية في المطبوعات بأسلوب الحفر على الخشب التي أنجزها ستيمر، لكنها ألغيت في الرسوم المصغّرة المحفوظة في كل من أوفيزي وقصر أمبراس و راينهار تسهاوسن. تفصيل هام آخر في رسم السلطان العائد لمتحف المستشرقين هو تصويره بشاربين طويلين ودون لحية (بينما يزدان في الرسوم الثلاث الأصغر حجماً بلحية صغيرة). وكما ذكر جوفيو، كان سليم الأول يرفض إطالة لحيته، حيث لم يكن ينوي أن يشاهَد بلحية كثيفة «لا نفع لها» قد يستخدمها نبلاؤه كمقبض لجره كما فعلوا بوالده.[9] مع العلم أن الرسوم الثلاثة المحفوظة في كل من أوفيزي وقصر أمبراس وراينهار تسهاوسن منسوخة من لوحة أصلية من مجموعة جوفيو، يمكننا التكهّن بأن رسم متحف المستشرقين يعود إلى مجموعة جوفيو أو أنه نسخة مباشرة من رسم أصلي.

من الممكن نسب هذا الرسم إلى برناردينو كامبي، وقد يكون من اللوحات الشخصية التي أنجزها خلال زيارته إلى كومو خلال الخمسينات من القرن السادس عشر لحساب عائلة غونزاغا في ميلانو، وتحديداً للسيدة إيبوليتا غونزاغا (1535-1563) (الصورة 5هـ)، إبنة فيرانتي غونزاغا (1507-1557) حاكم ميلانو وإيزابيلا دي كابوا (حوالي 1510-1559).[10] كتب أليساندرو لامو في كتابه «Discorso»[11] (سيرة كامبي) سنة 1584، أنه في نفس الفترة التي كان فيها كريستوفانو ديل آلتيسيمو يستنسخ رسوم جوفيو لحساب كوزيمو دي مديشي، كان كامبي يعمل أيضاً على استنساخ نفس السلسلة لحساب عائلة غونزاغا. ويقول: «في وقت لاحق، كلفت السيدة دونا إيبوليتا غونزاغا، التي كانت ترغب بالحصول على بعض الرسوم الشخصية الموجودة في متحف المطران جوفيو في كومو، برناردينو بالذهاب واستنساخها. وأرسلت معه سكرتيرها الذي وجد هناك رجلاً يدعى كريستوفوري، تلميذ برونزينو من فلورنسا، والذي كان صاحب السمو الدوق الأكبر أرسله لاستنساخ بعض الرسوم ...»[12] يروي لامو بعد ذلك قصة حول منافسة فنية جرت بين ديل آلتيسيمو وكامبي اللذين دعيا إلى ميلانو لإنجاز رسم شخصي للسيدة، مدّعياً أن رسم كامبي اعتبر «أكثر شبهاً وأجمل وأكثر تعبيراً وأفضل أسلوبا».[13]

رُسمت صورة السلطان سليم الأول، بملامحه الجريئة، في منتصف القرن السادس عشر على يد رسام ماهر جداً كان يعمل في أغلب الظن في منطقة لومبارديا. يشكّل نسب هذه اللوحة إلى برناردينو كامبي اكتشافاً بغاية الأهمية، إذ في هذه الحالة، نكون أمام رسم أنجزه رسام لوحات شخصية عالي القدر حتى وإن لم يتبق من أعماله سوى العدد القليل.[14] تميزت أعمال برناردينو، الذي كان تلميذ جوليو رومانو، بالاهتمام الدائم بالتفاصيل، وقد تنامت شهرته خلال الخمسينات من القرن السادس عشر بعد انتقاله إلى ميلانو حيث نفّذ العديد من الأعمال (للأسف لم يتبق منها إلا القليل). من ضمنها لوحتان في كنيستي سان فيديلي وسان أنتونيو في ميلانو، بالإضافة إلى لوحة بعنوان «Crucifixion» (صلب المسيح) الموجودة في فلورنسا حالياً في دير فييزولانا، رسمها في الأساس لمدرسة جنوة Scuola dei Genovesi في ميلانو. ومن هنا، ليس من المستبعد أن يكون كامبي قد كُلف بتنفيذ طلبية بهذه الأهمية من قبل العائلة الحاكمة في ميلانو. قد يكون باولو جوفيو نفسه هو الذي أوحى لغونزاغا بفكرة نسخ سلسلة الرسوم، إذ كان على علاقة وثيقة بفيرانتي غونزاغا الذي زار منزل جوفيو في كومو خلال صيف 1547.[15] ويحتمل أن يكون اهتمام غونزاغا في صور الشخصيات العثمانية مرتبط بتاريخه العسكري، حيث حارب الأتراك في تونس عام 1535 وفي الجزائر عام 1543، والذين كانوا آنذاك بقيادة خير الدين بربروس. لا تزال لائحة الرسوم التي استنسخها كامبي مجهولة وكذلك مصيرها ومكان وجودها الحالي. الرسم الوحيد الآخر من نفس السلسلة والمنجز بيد الرسام نفسه، وبالتالي المنسوب إلى كامبي سيتم بحثه فيما بعد، وهو صورة للأميرال العثماني الكبير خير الدين بربروس. هناك أيضاً رسم آخر يحتمل أنه من المجموعة نفسها ومن الممكن نسبها إليه هو صورة فوتوغرافية بالأبيض والأسود محفوظة حالياً في أرشيف صور جورج مارتن ريشتر في المتحف الوطني للفنون الجميلة في واشنطن العاصمة (صورة 5د)، تمثل سلطان مصر المملوكي قايت بيك (1418-1496).[16] مع أن هذه الصورة الفوتوغرافية ليست في حالة جيدة ولا تسمح لنا بالحكم على مخطط الألوان المستخدمة في العمل الفني، إلا أن طراز ثنيات عمامة السلطان المميزة مشابهة كثيراً للعمامتين في لوحات سليم الأول وخير الدين بربروس. إلى ذلك لا شيء يشير إلى المكان المراد لهذا العمل، يمكننا فقط التكهن بأنه كان متوقع عرضه في قصر عائلة غونزاغا الحديث البناء «فيلا غوالتييرا» (أو فيلا سيمونيتا كما تدعى حالياً نسبة لاسم مالكيها اللاحقين). تمّ تعيين المهندس المعماري دومينكو جونتي من برادو (1505-1560)، المعروف أيضاً بإسم



5د. جنتيلي بلليني، صورة منسوبة للسلطان قايت بيك
تمبرا على قماش، 55 × 75 سم
واشنطن، مقاطعة كولومبيا، مكتبة المتحف الوطني للفنون، أرشيف ريشتر، مجموعات قسم الصور



5هـ. ياكوبو دا تريتسو
إيبوليتا غونزاغا، إبنة فيرانتي غونزاغا، حاكم ميلانو، حوالي 1560
برونز، قطر 6.6 سم
لندن، متحف فكتوريا وألبرت

جونتالودي، بتوصية من باولو جوفيو نفسه في رسالته المؤرخة في 1547 إلى فيرانتي غونزاغا، للإشراف على مشروع إعادة البناء والتجديد.[17] كان القصد من هذه الفيلا التي بنيت على شكل حرف الـ «U» مع واجهة رئيسية تتألف من تسعة أروقة مقنطرة على الطراز الكلاسيكي يعلوها طابقان من الشرفات المطلة على الحديقة، أن تكون أهم مبنى في ميلانو في القرن السادس عشر. كان تصميمها يتضمن سقوفاً مغطاة بالكامل بلوحات جدارية تصوّر أفعال غونزاغا الهامة وحديقة فخمة مع منحوتات رائعة من عمل أبرز فنان في ذلك الوقت. وصف ماركانتونيو دال ري هذه الفيلا، التي زارها في العشرينات من القرن الثامن عشر، قائلاً أنها «من أملاك العائلة النبيلة سيمونيتا. مبنية على الطراز القديم مع أنها أنجزت في منتصف القرن السادس عشر وفي تلك الأيام كان يدّعى أنها أشهر فيلا في إيطاليا».[18] تبقى فيلا سيمونيتا حتى يومنا هذا، رغم أعمال إعادة الإعمار العدة التي خضعت لها وتعرضها لأضرار جسيمة خلال الحرب العالمية الثانية، نموذجاً بغاية الأهمية لهندسة المناظر الطبيعية في ميلانو وهي أول فيلا أرستقراطية هائلة من عصر النهضة تبنى في ضواحي المدينة. واليوم أصبحت داراً لتدريس الموسيقى «Civica Scuola di Musica» (مدرسة البلدية للموسيقى).

أ. ن

[1] ليندا سوسان كلينغر .Klinger L. S، «The portrait collection of Paolo Giovio»، (أطروحة دكتوراه، برينستون، نيو جرسي، مطبوعات جامعة برينستون، 1991)، المجلد 1، ص. 23. وأيضاً ت. س. برايس زيمرمان .Zimmermann Price T. C، «Paolo Giovio the historian and the crisis of the XVIth century Italy»، مطبوعات جامعة برينستون، 1995، ص. 14.

[2] وهو الاسم الذي أطلق في لائحة جرد محتويات المنزل في كومو سنة 1588 على إحدى القاعات في فيلا جوفيو. ليندا سوسان كلينغر .Klinger L. S، «The portrait collection of Paolo Giovio». جامعة برينستون. مجموعة الجامعة من الميكروأفلام العالمية UMI، 1990. ص. 67.

[3] «The Sultan's Portrait – Picturing the House of Osman»، اسطنبول: مصرف إيش بنك، 2000، ص. 143.

[4] ليندا سوسان كلينغر .Klinger L. S، 1991، المجلد الثاني ص. 78.

[5] «The Sultan's Portrait»، 2000، ص. 144.

[6] «The Sultan's Portrait»، 2000، ص. 146.

[7] «The Sultan's Portrait»، 2000، ص. 150.

[8] «The Sultan's Portrait»، 2000، ص. 37.

[9] «The Sultan's Portrait»، 2000، ص. 75.

[10] حسب بعض المصادر إن إيزابيلا دي كابوا هي التي طلبت سلسلة الرسوم.

[11] أليساندرو لامو .Lamo A، «Discorso intorno alla scultura e pittura». كريمونا، 1584.

[12] روبرت كلين .Klein R، هانري زيرنر .Zerner H، «Italian Art 1500-1600». Evanston, Illinois: Northwestern University Press، 2001، ص. 152-153.

[13] نفس المصدر، ص. 153.

[14] أحد الرسوم الشخصية القليلة المعروفة من أعمال كامبي موجود ضمن مجموعة متحف كابوديمونتي الوطني، نابولي، وهو يمثل صورة الإمبراطور كلاوديو التي أنجزها بأسلوب مجدد لرسوم تيتيان التي تمثل أباطرة الرومان، بتكليف من فيديريكو غونزاغا، دوق مانتوا، بين عامي 1536 و1539.

[15] جون ديكسون هانت Hunt J. D (إشراف على النشر)، «The Italian Garden – Art, design and culture»، Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press، 2006، ص. 138.

[16] أعطي أرشيف ريشتر إلى المتحف الوطني سنة 1943 من قبل سولومون ر. غوجينهايم. كان جورج مارتن ريشتر (1875 -1942) مجمعاً وصاحب نفوذ في مجال فن عصر النهضة. يتكون أرشيفه من 60.000 صورة فوتوغرافية. كتب على صورة السلطان من الخلف «55 ctm – 75 ctm tempera su tela».

[17] جون ديكسون هونت Hunt J. D، 2006، ص. 133.

[18] كتب ماركانتونيو دال ري Marcantonio Dal Re، «Ville di delizia» في العام 1726.

مشغل تيتسيانو فيتشيلليو، المعروف بإسم تيتيان
بييفي دي كادوري، حوالي 1488 – البندقية، 1576

6. صورة شخصية للسلطان سليمان القانوني
حوالي 1540
ألوان زيتية على قماش، 72.4 ×61 سم
متحف المستشرقين، الدوحة (OM.720)

- المعارض: «Palazzo Ducale ،Venezia e l'Islam 828-1797» (البندقية والإسلام 828-1797)، البندقية، قصر الدوق 2007.
- المراجع: «Venezia e l'Islam 828-1797» (البندقية والإسلام 828-1797)، 2007، كتاب المعرض، مصنف رقم 18، رسم بالألوان ص. 106؛ نيفيدوفا، 2010، ص. 37، صورة 22.

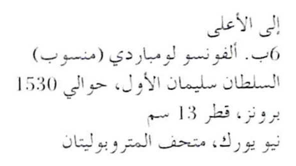
لوحة شخصية للسلطان سليمان العظيم (1494-1566) كما يدعوه الأوروبيون أو سليمان القانوني كما يدعوه الأتراك، وهو عمل يتسم بأهمية تاريخية وبمغزى كبير، حيث يعتبر من أحد أقدم الرسوم المعروفة للعاهل والمحارب العثماني. خلف السلطان سليمان أبيه، سليم الأول، في العام 1520 وتميزت فترة حكمه التي دامت 46 سنة بالحملات العسكرية في أوروبا والعراق وبلاد فارس مما أدى إلى توسع جوهري للإمبراطورية العثمانية بما يقارب الضعف. على الرغم من العلاقات الأوروبية ـ العثمانية المضطربة، أبدى الغرب دائماً اهتماماً خاصاً بشخصية هذا المحارب العظيم وخلد ذكراه في العديد من اللوحات الفنية و أعمال من الفنون التطبيقية. كانت مسألة «الشبه» بالسلطان قضية هامة وعرف على الأقل فنانان شهيران ممن رسموا السلطان بشخصه وقد اعتُبرت أعمالهم بشكل عام حقيقية وأقرب ما تكون إلى الواقع. أول الأعمال وأقدمها عبارة عن سلسلة من اللوحات للرسام بيتر كوك فان إيلست (1550-1502) الذي سافر على الأرجح مع الوفد المرافق للسفير كورنيليس دي شيبر، أول سفير ترسله سلالة هابسبورغ إلى الباب العالي سنة 1533. من ضمن أعماله الفنية مجموعة من الرسوم تتضمن مشهداً لمدينة اسطنبول وسلسلة من الدراسات حول الأزياء مسجلة ما شاهده بالفعل. نشرت الرسوم في العام 1553، بعد وفاة الفنان، كسلسلة مطبوعة بتقنية الحفر على الخشب وكانت من ضمنها اللوحة الشهيرة بعنوان «السلطان سليمان الأول مع مرافقيه يمتطي جواده إلى صلاة الجمعة» (1553، المتحف الوطني Rijksmuseum، أمستردام) وهي تمثل السلطان راكباً حصانه عبر ميدان سباق الخيل.[1] سافر ملكيور لوريكس (1526/1527 – بعد 1588) إلى اسطنبول في العام 1555 مع أوجييه غيسلين دي بوسبيك سفير فرديناند الأول ملك النمسا،[2] وعاد إلى فيينا مع تخطيطات لبعض المعالم الهندسية بالإضافة إلى دراسات متنوعة حول شخصيات تركية، نشرت جميعها في العام 1619 في كتاب طُبع بتقنية الحفر على الخشب. تتضمن الأعمال التي أنتجها في تركيا الرسم الشهير للسلطان سليمان وهو في سن متقدمة (صورة 6و) وأيضاً رسم له بكامل جسده . أما بقية الرسوم المعروفة للسلطان، فقد أنجزها فنانون لم يروه بتاتاً كما أن مصادر معلوماتهم ظلت مجهولة. من بين تلك الرسوم، إحدى أقدم الصور المعروفة، من أعمال الفنان آلبرخت دورر، مؤرخة في 1526 (متحف بونات، مدينة بايون الفرنسية) ـ تمثل رجلاً شاباً بمظهر جانبي يرتدي غطاءً للرأس من اللباد وعمامة. من المحتمل أن يكون دورر شاهد رسماً للسلطان خلال إحدى رحلاته إلى البندقية، بوابة المشرق في تلك الفترة، بين عامي 1494 و1495 أو 1505 و1507.

فيما يخص الأعمال الفنية التي أنتجها تيتيان، مشغله أو أحد أتباعه، نجد إشارة في مصادر القرنين السادس عشر والسابع عشر إلى بعض اللوحات المسجلة للسلطان من رسم تيتيان نفسه، وأربعة لوحات أخرى موجودة حتى الآن تعود إلى تيتيان أو إلى أتباعه. رسم تيتيان لوحة شخصية للسلطان، كفارس ، بناء على طلب من الكردينال إيركولي دي غونزاغا كما ذُكر في رسالة مؤرخة في 7 آذار/ مارس 1569 من مطران مدينة فانو إيبوليتو كابيلوتي في البندقية إلى الكردينال إيركولي دي غونزاغا يعلمه فيها أنه أرسل له لوحة صغيرة تمثل صورة العاهل التركي من رسم تيتيان.[3] ويبدو أن تيتيان استخدم لتحقيق هذه اللوحة رسماً تخطيطياً أرسله له مارين كافالي ، مندوب البندقية في إسطنبول حينذاك.[4] يحتمل أن تكون اللوحة نفسها مشار إليها في مراسلة بين مندوب البندقية في اسطنبول نيكولو بارباريغو وحاكم البندقية سنة 1578. لوحة شخصية أخرى للسلطان رسمها تيتيان ترتبط بطلب من غيدوبالدو ديللا روفيري دوق مدينة أوربينو، ففي التاسع من تشرين الأول/ أكتوبر 1543، ذكر باولو جوفيو في رسالته إلى ألساندرو فارنيزي رسماً يمثل «سليمان» أرسله له دوق أوربينو.[5] وحرصاً منه على التأكد من أن الرسم يشابه حقاً السلطان، عرضه على أربعة جنود فارين من المعسكر التركي.[6] جورجو فازاري، الذي زار قصر أوربينو سنة 1565 أيضاً ذكر لوحة تمثل «سليمان إمبراطور الترك» رسمها تيتيان بطلب من دوق أوربينو، تعود على الأرجح إلى سنة 1539 ومحفوظة في «خزانة» الدوق: «كانت هناك أيضاً لوحات شخصية لكل من شارل الخامس والملك فرنسيس عندما كان شاباً والدوق غيدوبالدو الثاني والبابا سيكستوس الرابع والبابا يوليوس الثاني وبولس الثالث، كردينال منطقة اللورين المسنّ، وسليمان إمبراطور الترك؛ وهذه الرسوم، أقول أنها من عمل تيتسيانو وهي جميلة جداً».[7]



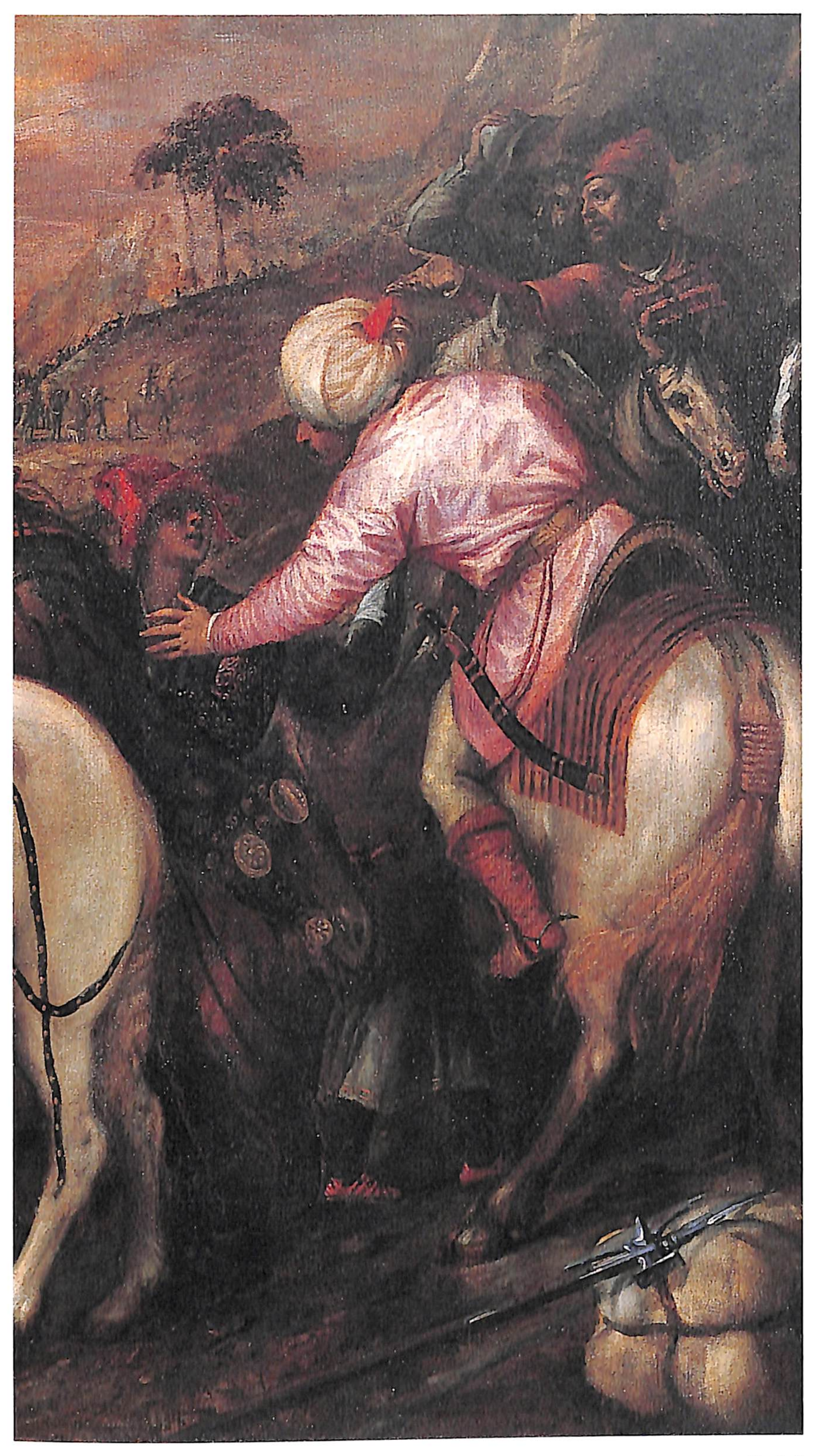


6أ. مشغل تيتيان
السلطان سليمان في لقطة جانبية
حوالي 1530
ألوان زيتية على قماش، 99 × 85 سم
فيينا، متحف تاريخ الفن، المصنّف رقم GG_2429



إلى الأعلى
6ب. ألفونسو لومباردي (منسوب)
السلطان سليمان الأول، حوالي 1530
برونز، قطر 13 سم
نيو يورك، متحف المتروبوليتان

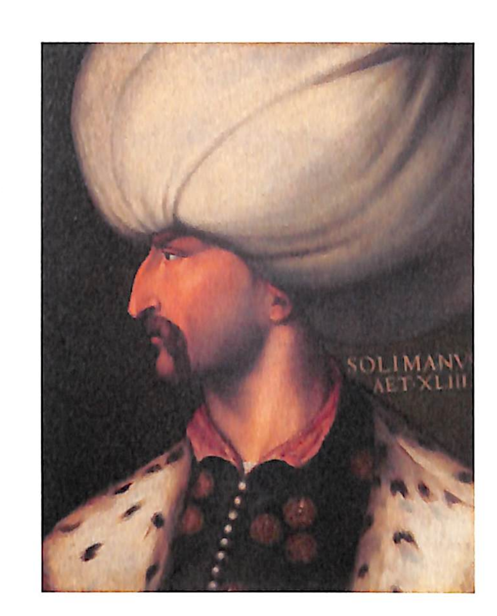




6د تيتيان.
تعبّد ملوك المجوس، حوالي 1560
(تفصيل)
ألوان زيتية على قماش،
223 × 120 سم،
ميلانو، متحف الرسوم
بناكوتيكا آمبروسيانا



6ج. تيتيان
هوذا الرجل، 1543 (تفصيل)
ألوان زيتية على قماش،
242 × 361 سم،
فيينا، متحف تاريخ الفن



6هـ. كريستوفانو ديل آلتيسيمو،
صورة السلطان سليمان القانوني،
1552 -1562
ألوان زيتية على قماش،
57.5 × 45 سم
فلورنسا، غاليريا ديللي أوفيزي



6و. ملكيور لوريكس
السلطان سليمان الأول، 1559
حفر على النحاس
43.5 × 32.4 سم، المكتبة الوطنية
النمساوية، فيينا

ضمن الرسوم التي لا تزال موجودة حالياً، يوجد رسم للسلطان سليمان ضمن مقتنيات متحف تاريخ الفن في فيينا يعزى إلى محرف تيتيان ومؤرخ في 1530 -1540 (صورة 6أ)، بالإضافة إلى رسم آخر لسليمان في مجموعة أوفيزي من إنجاز كريستوفانو ديل آلتيسيمو (صورة 6هـ)، يعتقد أنهما منقولان عن رسم أوربينو الأصلي.[8] في كل من رسمي فيينا وفلورنسا، يظهر السلطان في لقطة جانبية من اليسار، بشارب طويل وبدون لحية، ويرتدي عمامة كبيرة بشكل غير متناسق تضغط زاوية أذنه إلى الأسفل. وقد قام توبياس ستيمر بنسخ هذا الرسم (أو على الأقل أحد رسوم سليمان) من مجموعة باولو جوفيو، بتقنية الحفر في نشرة بازل سنة 1575 لكتاب «Elogia virorum bellica virtute illustrium» (إشادة بالشخصيات الشهيرة المعروفة بشجاعتها الحربية). تشابه صورة العاهل المرسومة بشدة رسم سليمان في مجموعة أوربينو مما يدل على ملكية جوفو للرسم الأصلي أو لنسخة عنه. أما الرسم المحفوظ في مجموعة متحف المستشرقين فهو يظهر السلطان فتياً يرتدي عمامة صغيرة على أعلى رأسه ومعطفاً أخضر اللون يزدان بقطعة من الفرو وبأزار ذهبية. يرتبط هذا الرسم بأقدم إشارة معروفة لصورة السلطان من عمل تيتيان ذكرت في المراسلة بين بنديتو آنيلو ودوق مانتوا فيديريكو الثاني غونزاغا (1500-1540). في الرسالة المؤرخة في 23 آب/ أغسطس من عام 1528، ذكر أن تيتيان رسم لوحة شخصية للسلطان نقلاً عن نموذج أولي لميدالية، تشبه الرسم الأصلي بشكل وثيق جداً لدرجة أنها أعتبرت مطابقة تماماً للواقع.[9] لا يوجد من هذا النوع من الميداليات سوى عدد ضئيل ومعظم النماذج المعروفة تعود إلى النحات آلفونسو ستاديللا من مدينة فرارا (المعروف بإسم لومباردي) (فيينا، واشنطن، فلورنسا، أكسفورد) (صورة 6ب). يعتقد أن هذه الميداليات صنعت بعد فترة وجيزة من تسلم السلطان سدة الحكم في 1521، وهي تمثل حاكماً شاباً بلقطة جانبية من اليسار يرتدي عمامة صغيرة وقبعة من اللباد، وقد كتب عليها «OLYMAN. IMP. TVR» (سليمان إمبراطور الترك).[10] تشابه هذه الصورة بشكل وثيق جداً اللوحة الشخصية الموجودة في مجموعة الدوحة. كما استخدمت الصورة نفسها في ميدالية برونزية أخرى رائعة مؤرخة في حوالي 1530 وعليها صورة شارلز الخامس يحمله ملاك وصورة جانبية للسلطان سليمان التي تشابه قطعة آلفونسو لومباردي الأصلية. شكلت الميداليات على ما يبدو مصدر إلهام كبير للفنانين، مما يفسر الشكل الجانبي المعتمد في اللوحات الشهيرة. إذا اعتبرنا أن عام 1521 هو تاريخ صناعة الميداليات المذكورة، يمكننا تفسير الشكل الذي يتخذه السلطان في آخر لوحة رسمها تيتيان لدوق مانتوا كما في الرسم الموجود ضمن مجموعة الدوحة. يعتقد أن هذا الرسم هو من إنجاز أحد طلاب تيتيان في الأربعينيات من القرن السادس عشر بطلب من باولو جوفو نقلاً عن الرسم الأصلي الذي أنتجه تيتيان والمحفوظ في مجموعة دوق مانتوا. وهذا الرسم يماثل بالفعل رسماً أنجزه ستيمر بتقنية الحفر على الخشب لكتاب جوفو «Vitae turcarum imperatorum» (حياة أباطرة الترك) (1577)، مما يشير إلى أن جوفو كان يمتلك هذا الرسم في فترة ما.

رغم أن مكان وجود رسوم تيتيان الأصلية لا يزال مجهولاً، يمكننا أن نتكهن وأن نتعرف على أقرب نموذج أولي لرسوم المعلم، حيث أن تيتيان نفسه لمح إلى لوحاته التي تمثل السلطان سليمان مرتين على الأقل في كل من لوحته بعنوان «Ecce Homo» (صورة 6ج) ولوحته بعنوان «Adoration of Magi» (صورة 6د). تحمل الرسوم التي تمثل السلطان كملك مجوسي ومحارب لا يرحم، شبهاً قوياً بالرسوم المعروفة عن السلطان سليمان. وتدل الطبيعة المعنوية المتنوعة للشخصيات المرسومة أن تيتيان يعتبر صورة السلطان قبل أي شيء تجسيداً للعالم الشرقي ـ عالم قوي، غني، سخي وبدون رحمة ولا شفقة في الوقت نفسه. ومن المثير للاهتمام أيضا أن الرسوم المعروفة تظهر السلطان في مختلف مراحل حياته، بدءاً من سليمان الفتي في مجموعة الدوحة، إلى سليمان في منتصف عمره في مجموعة فيينا، إنتهاءاً برسم العاهل المسن في لوحة «Ecce Homo». من المعروف والمثبت بالوثائق أن تيتيان وظف عدة مساعدين وطلاب في مشغله. ومن المرجح أنه، نظراً لأهمية وشعبية صور السلطان وللعديد من الطلبيات لأعمال المعلم، قد يكون تيتيان رسم جزءاً من الرسوم أو أشرف فقط على مساعديه في إنجاز رسم السلطان نقلاً عن عمله الأصلي.

أ. ن

[1] «The Sultan's Portrait» 2000، ص. 102.
[2] «The Sultan's Portrait» 2000، ص. 103.
[3] روجيه ميريمان Merriman R. «Suleiman the Magnificent 1520-1566» (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1944)، ص. 298.
[4] جورج غروناو Gronau G. Titian (London, 1904)، ص. 195.
[5] ليندا سوسان كلينغر Klinger L. S. 1991، المجلد 2، ص. 182.
[6] ليندا سوسان كلينغر Klinger L. S. 1991، المجلد 2، ص. 182.
[7] فازاري، 1915، المجلد التاسع، ص. 169.
[8] فيرونيكا ساندبيشلر Sandbichler V. «Turkische Kostbarkeiten aus dem Kunsthistorischen Museum» (Innsbruck: Schloss Ambras, 1997)، ص. 49.
[9] روجيه ميريمان Merriman R. 1944، ص. 298.
[10] فيرونيكا ساندبيشلر Sandbichler V. 1997، ص. 50.

لوحة منسوبة إلى برناردينو كامبي
كريمونا، 1522 – ريجو إيميليا، حوالي 1591

7. رسم خير الدين بربروس
حوالي 1550
ألوان زيتية على قماش، 99× 76.8 سم
متحف المستشرقين، الدوحة (OM.410)

- كتبت على صفيحة على يمين اللوحة عبارة: HARIADENVS BARBARVSSA
- المرجع: نيفيدوفا 2009، ص. 36، صورة 18؛ نيفيدوفا 2010، ص. 36، صورة 20.

الشخصية المرسومة في هذه اللوحة حُدّدت بكتابة على صفيحة في الجهة اليمنى «Hariadnvs Barbarvssa»، وهي تمثل بلا شك الأميرال، قائد البحرية العثمانية خير الدين بربروس (حوالي 1466-1546)، البحار العثماني المعروف والقرصان الأكثر شهرة في القرن السادس عشر، وأيضاً الحليف الهام للسلطان سليمان القانوني (حكم من 1520 إلى 1566) في حملاته العسكرية. يظهر الرسم النصفي لقطة جانبية للأميرال يطغى عليها أنفه الطويل المهيمن. تبرز عمامته البيضاء على خلفية داكنة وكذلك أكمام ردائه الحمراء. يُلاحظ أن كل حيّز أو عنصر في هذه اللوحة مشغول بدقة بالغة، بدءاً من عمامته الناصعة البياض انتهاءً بلحيته الممشطة لتوها. الشعر مرسوم بالعديد من الخطوط الناعمة المتموجة لإظهار بنية لحيته الشهيرة، الحمراء سابقاً والتي أصبحت بيضاء، وكذلك حاجبيه الكثيفين. يرتد الجزء الأبعد من شاربيه الرائعين المتهدلين في لقطة تعطي الانطباع بأنه أدار رأسه فجأة للتحديق في شيء ما بنظرته الثاقبة. صوّر الفنان ببراعة قوة شخصية الأميرال. معترفاً بمحدودية قراءة الوجوه، أدخل الفنان سمة إضافية تظهر بربروس مع أداة يتطلب وجودها بعض الشرح، حيث يحمل الأميرال في هذه اللوحة رمحاً أسطورياً ثلاثي الشعب يرمز إلى القوة الجبارة التي يتمتع بها في العادة حاكم البحار.

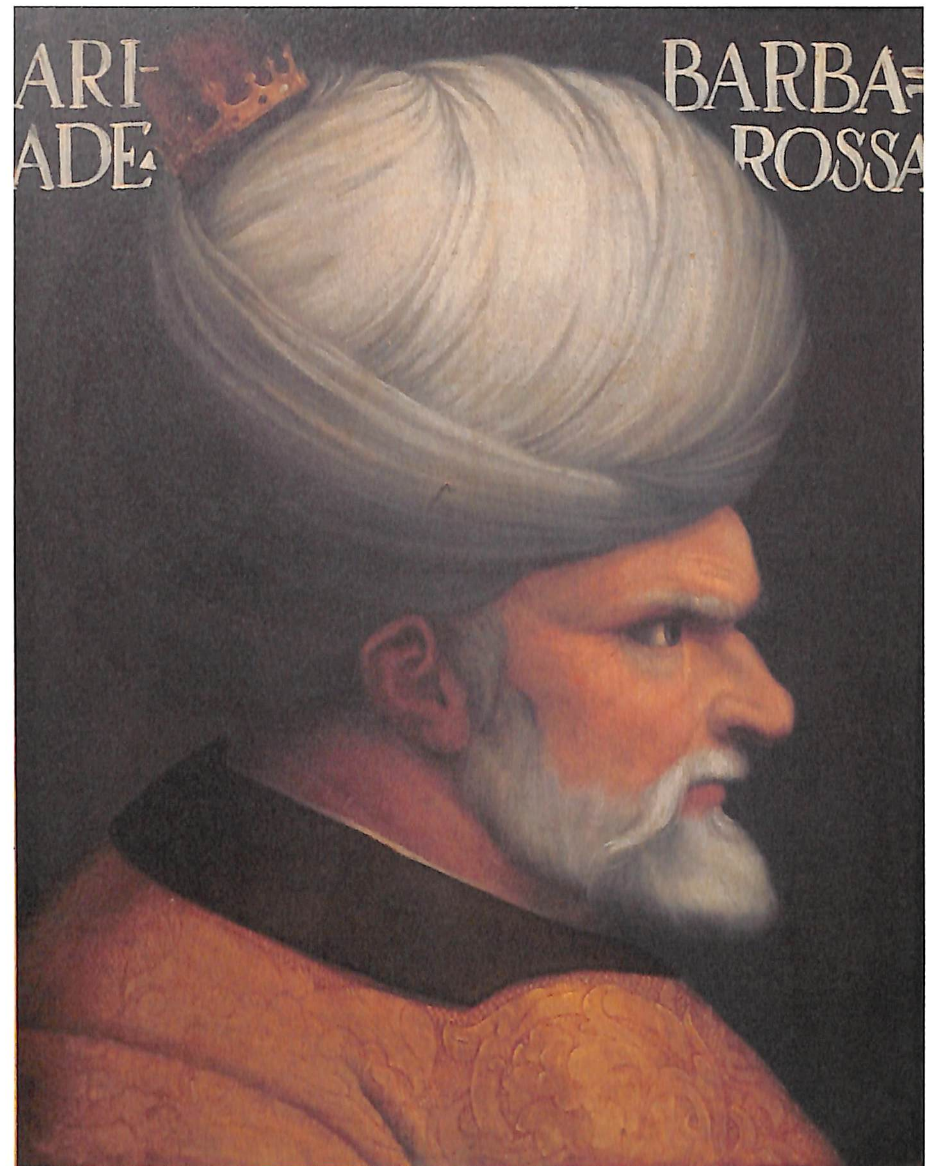
يقترن هذا الرسم برسم السلطان سليم الأول الذي تحدثنا عنه في الصفحات السابقة ويعود في أغلب الظن إلى مجموعة باولو جوفيو نفسها كما يمكن أن يعزى إلى نفس الفنان.[1] كان الغرض الرئيسي من الرسوم الشخصية في عصر النهضة تذكارياً، ولكي يلبي الرسم هذه الحاجة، ينبغي أن يشابه بالفعل الشخص المصوّر مما كان شاغلاً جوهرياً. تؤكد مختلف المصادر مطابقة هذا الرسم لشخص الأميرال بما فيها كتابات باولو جوفيو نفسه. فقد وصف في رسالته إلى فديريكو غونزاغا، المؤرخة في 14 تموز/ يوليو 1535، شكل الأميرال وقال أنه يتميّز بحاجبين كبيرين وكثيفين «uomo di 66 e di persona quadrata e nervosa e con le ciglia pelose e grosse» (رجل في السادسة والستين من عمره مربوع القامة وعصبي المزاج، أهدابه كثيفة وكبيرة)،[2] وذلك ما يعكسه بشكل واضح الرسم المحفوظ في مجموعة متحف المستشرقين. إدعى جوفيو أيضاً بأنه كان يراسل بربروس مباشرة،[3] وحتى أنه كان يقتني قطعاً تعود للأميرال مثل القرآن والقفطان المخملي والأواني التي كان يستخدمها للاغتسال والأكل. كان جوفيو يعتز بشكل خاص بهذا الرسم وغالباً ما كان يقترح استنساخه بمقابل، فقد طلب على سبيل المثال من رودولفو بيو في إحدى رسائله أن يرسل له رسماً لعمه ألبيرتو مقابل رسم بربروس.[4] أما المرجع الأصلي الذي رسمت على أساسه صورة الأميرال في مجموعة جوفيو فهو غير معروف، إلا أن المصادر ذكرت أن جوفيو اعتمد في رسوم السلاطين على مجموعة من المنمنمات العثمانية، وعددها إحدى عشرة، منسوبة إلى القبطان البحري حيدر ريس (1494-1572) المعروف أيضاً بإسم نيغاري. قدّم الأميرال خير الدين بربروس هذه المنمنمات إلى قائد الأسطول الفرنسي فيرجينيو أورسيني ديلاغويلارا في سنة 1543، عندما التقى كل من الأسطولين الفرنسي والعثماني في مرفأ تولون.[5] وأوحيَ أن الأميرال أهدى رسمه الشخصي إضافة إلى رسوم السلاطين.[6] يوجد ضمن مجموعة متحف الطوب قابي رسم للأميرال من عمل نيغاري (صورة 7أ) وكما نرى فهو يشابه صورته المحفوظة في متحف المستشرقين.

لا يزال مكان وجود رسم الأميرال العائد إلى مجموعة جوفيو مجهولاً، غير أن هنالك لوحة منسوبة في السابق إلى جنتيلي بلليني ومحفوظة في معهد الفنون في شيكاغو يعتقد أنها ترجع إلى مجموعة جوفيو نفسها.[7] يمثل هذا العمل الفني رسماً مزدوجاً لقرصانين عثمانيين شهيرين هما خير الدين بربروس وسنان اليهودي (صورة 7د). يظهر بربروس في الرسم بلقطة جانبية ولحية بيضاء وحتى مع شامة، تفاصيل مغفلة في كافة الرسوم والمطبوعات التي تمثل الأميرال مع أنها بارزة في الرسم المحفوظ في متحف المستشرقين. ويذكر أن هذا الرسم المزدوج كان يشكل فيما مضى جزءاً من لوحة زيتية مديدة، مستطيلة الشكل مناسبة للتعليق أو للفرش.[8] من المعروف أن رسم بربروس العائد لمجموعة جوفيو نسخ على الأقل أربع مرات

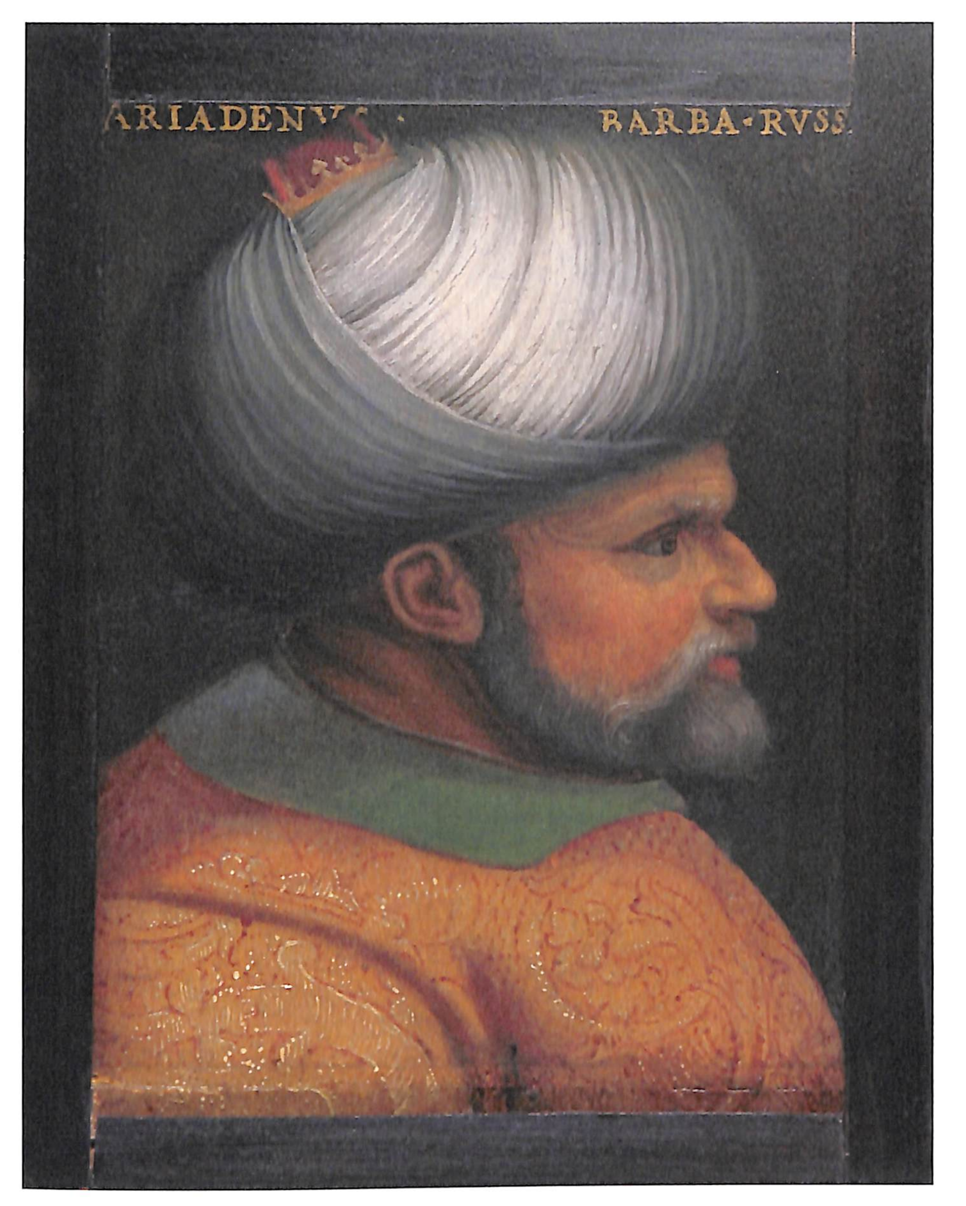


7أ. نيغاري
صورة خير الدين بربروس، حوالي 1540
ورق وغواش، 30 × 48 سم
إسطنبول، متحف قصر الطوب قابي

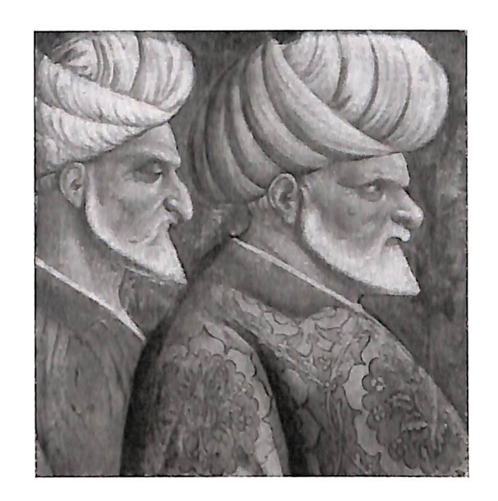

HARIADE
NVS
BARBA
RVSSA



7ب. كريستوفانو ديل آلتيسيمو،
صورة خير الدين بربروس،
1552 -1558
ألوان زيتية على قماش، 60 × 45 سم
فلورنسا، غاليريا ديللي أوفيزي



7ج. رسام مجهول
صورة خير الدين بربروس،
1576 -1590
ألوان زيتية على ورق،
13.8 × 10.8 سم
فيينا، متحف تاريخ الفن



7د. لوحة منسوبة إلى جيوفاني بلليني
سنان اليهودي وخير الدين بربروس،
حوالي 1535
تمبرا على قماش
66.5 × 63.7 سم
معهد الفنون في شيكاغو، مجموعة
تشارلز وماري وورسستر، 1947.53





7هـ. لودويج نويفاهرر
صورة لخير الدين بربروس على ميدالية
فضية، حوالي 1535
قطر 2.7، قاعة المسكوكات، متحف
تاريخ الفن، فيينا

على يد الفنان السويسري توبياس ستيمر بين عامي 1571 و1572 على الأرجح، والذي سافر إلى مقر جوفيو لإنجاز سلسلة من الرسوم نقلاً عن لوحات جوفيو لنشرها في كتابه «Elogia Virorum»؛ وعلى يد إيل بوستينو (أنتونيو ماريا كريسبي) في بداية القرن السابع عشر لفديريكو بوروميو؛[9] ولحساب كوزيمو دي مديشي (1519-1574) على يد كريستوفانو ديل آلتيسيمو (حوالي 1525-1605) وذلك بين عامي 1552 و1558 (الصورة 7ب) مع عبارة «HARIADENVS BARBAROSSA»؛ وكذلك لأرشيدوق تيرول فرديناند الثاني بين عامي 1576 و1590 (الصورة 7ج) مع نفس عبارة «HARIADENVS BARBARVSSA». ملامح الأميرال مؤكدة أيضاً من خلال بعض الأعمال الفنية القليلة الأخرى من القرن السادس عشر والتي تتنوع في الشكل والأسلوب. منها ميدالية فضية من إنتاج لودويغ نيوفاهرر (توفي في 1563) (الصورة 7هـ)، وهي تصور الأميرال بلقطة جانبية ينظر إلى اليمين مع نفس الشامة المميزة، وكتب عليها «KhaYr Ad-Din / Shah from Algier / Sultan». تشابه صورة الأميرال في كافة اللوحات المذكورة أعلاه الرسم المحفوظ في متحف المستشرقين (عدا الشامة المحذوفة في بعض اللوحات). ومن الواضح جداً أنها جميعها مستنسخة من نفس الأصل أي اللوحة العائدة إلى مجموعة جوفيو. لكنه من المعروف أن المجمّع الشهير كان يمتلك رسمين للأميرال العظيم، وهذا ما أكده جوفيو نفسه حين أشار في مؤلفه «Elogia» إلى رسوم كل من سنان وأوروج وبربروس على ثلاث لوحات (أي أنها رسوم فردية) ثم أضاف أن سنان يظهر مع خير الدين في اللوحة : «Tribus his tabulis ad veram effigiem repraesentantur duo Mitylenaei fraters Hariadenus et Horuccius quibus idem Barbarussae fuit cognomentum ... At Sinas hic cognomento Iudaeus, qui, altero captus oculo, cum Barbarussa ... pictus conspicitur»،[10] مشيراً ربما إلى الرسم المحفوظ في مجموعة معهد الفنون في شيكاغو والذي من الواضح أنه كان جزءاً من لوحة أكبر.

من الممكن أن ننسب هذا الرسم كما ورسم السلطان سليم الأول (كتالوغ 2) إلى برناردينو كامبي باعتبارهما من الرسوم التي أنجزها خلال زيارته إلى كومو في الخمسينات من القرن السادس عشر بتكليف من إيبوليتا غونزاغا (1535-1563).[11] لقد تم تنفيذ كلا الرسمين على يد رسام ماهر جداً من لومبارديا على غرار برناردينو كامبي الذي تميّزت دائماً أعماله بالحرص على التفاصيل. قد تكون فكرة نسخ الرسوم متأتية من حاكم ميلانو فيرانتي غونزاغا الذي كان يعرف باولو جوفيو نفسه، حتى أنه قد زار منزله في كومو خلال صيف 1547.[12] يحتمل أن يكون اهتمام غونزاغا الخاص في صور الشخصيات العثمانية مرتبط بتاريخه العسكري حيث أنه حارب الأتراك في تونس عام 1535 وفي الجزائر عام 1543 وكانت هذه المعارك تحت قيادة خير الدين بربروس. ومن هنا، يرجح أن غونزاغا، وهو نفسه قائد عسكري كبير، عبّر عن رغبته بالحصول على رسم لخصمه العالي القدر.

أ. ن

[1] لقراءة قصة مجموعة جوفيو، أنظر الكتالوغ 2، ص. 38-41.

[2] ليندا سوسان كلينغر .Klinger L. S، 1991. المجلد الأول ص. 125 و154.

3 «The Sultan's Portrait»، 2000، ص. 141.

[4] ليندا سوسان كلينغر .Klinger L. S، 1991. ص. 61.

5 «The Sultan's Portrait»، 2000، ص. 146.

[6] للاطلاع على بحث أكثر تفصيلاً، أنظر الكتالوغ 2، ص. 38-41.

[7] نسبت ليندا كلينغر الرسم لمحرف بلليني وأرّخته في أواخر القرن الخامس عشر. ليندا سوسان كلينغر .Klinger L. S، 1991، المجلد 2، ص. 99.

[8] ليندا سوسان كلينغر .Klinger L. S، 1991، المجلد 2، ص. 67.

[9] ليندا كلينغر .Klinger L، جوليان رابي .Raby J، «Barbarossa and Sinan: a Portrait of Two Ottoman Corsairs from the Collection of Paolo Giovio» in Ateneo Veneto, no. 9، 1989.

[10] ليندا سوسان كلينغر .Klinger L. S، 1991. المجلد الأول ص. 125 و233.

[11] روبرت كلين .Klein R، هانري زيرنر .Zerner H، 2001، ص. 152-153.

[12] جون ديكسون هانت Hunt J. D، 2006، ص. 138.

ياكوبو ليغوتسي
فيرونا، حوالي 1547 – فلورنسا، 1626

8. باشا يرتدي عمامة، وفيل
بين 1580 و1585
ألوان مائية، غواش، طلاء بالذهب، صمغ عربي، صقل؛ الخلفية لونُها بالأزرق الفاتح شخص آخر في وقت لاحق؛ 27.8 × 22.1 سم
متحف المستشرقين، الدوحة (OM.734)

- كُتب على أعلى يسار اللوحة عبارة «Bassà over Chiaus et spaì» وكتبت على يمين فخذ الفيل كلمة «Elefante»
- المرجع: أولغا نيفيدوفا، 2010، ص. 39، صورة 26.

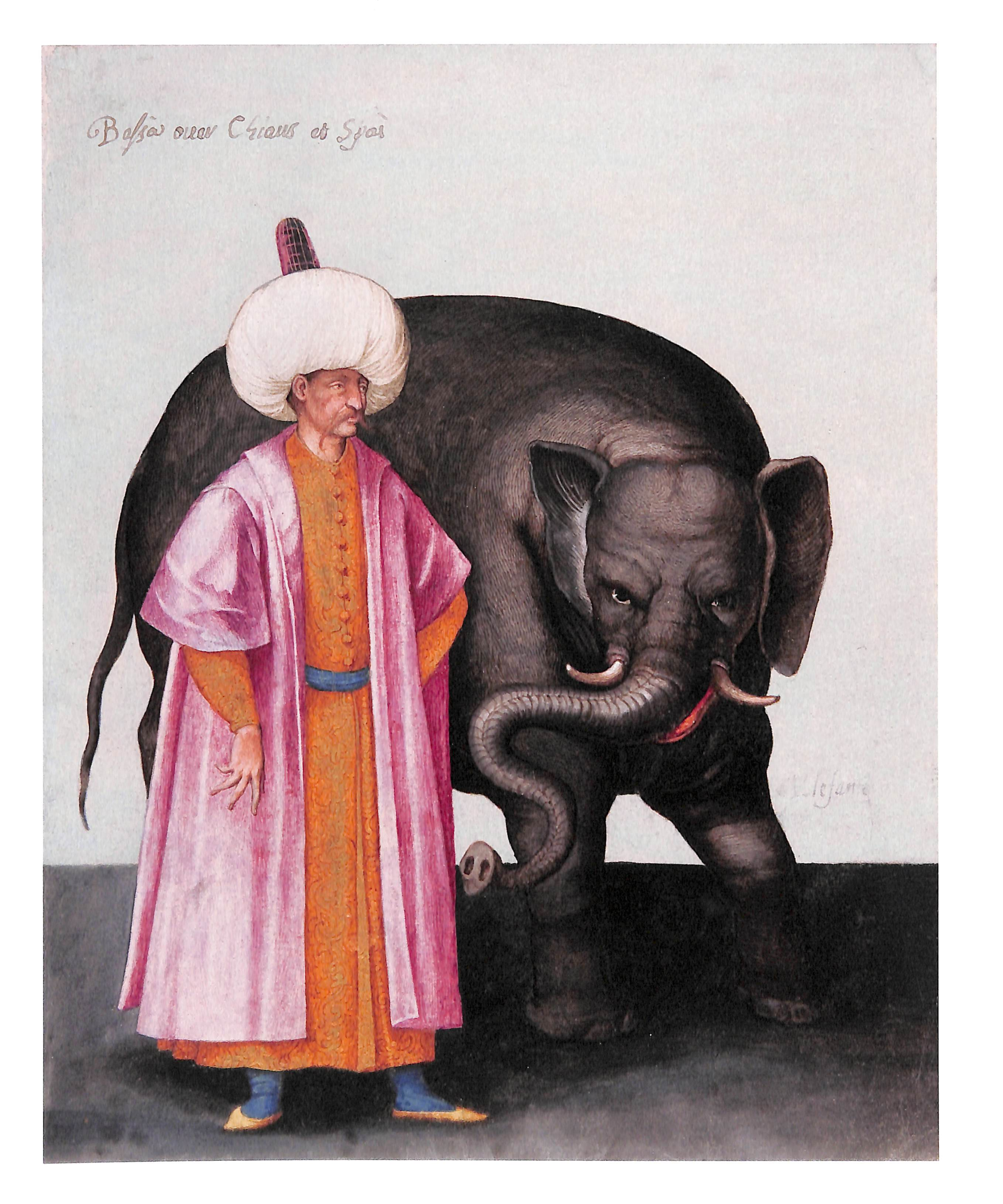
يأتي هذا الرسم ضمن سلسلة من تسع وعشرين لوحة على الأقل معروفة لليغوتسي تمثّل شخصيات شرقية، نفذّها بين عامي 1580 و1585. معظم هذه اللوحات محفوظة في معهد أوفيزي في فلورنسا،[1] وما تبقّى في مؤسسات عامة مثل متحف المتروبوليتان للفنون في نيويورك ومتحف جان بول غيتي في لوس أنجلس بالإضافة إلى بعض المجموعات الخاصة.[2] يرجّح أن هدف ليغوتسي الأساسي من تنفيذ هذه الرسوم كان تأليف ألبوم مكرس لشخصيات ترتدي ملابس على الطراز التركي، غير أن لوحاته هذه تفرقت فيما بعد، وأضيفت ألوان الغواش التي تتراوح بين الأزرق الفاتح والأخضر الباهت على الخلفيات في وقت لاحق. ترافق الشخصيات التي رسمها ليغوتسي حيوانات، خيالية في بعض الأحيان. وتذكر دقّة تنفيذ رسوم هذه الحيوانات بمجموعة اللوحات التي تمثّل عالمي الحيوان والنبات التي كان قد رسمها لفرانشيسكو الأول دي ميديشي وشقيقه فرديناند الأول. لذا ليس من المستغرب أن يعتبر عدد من الباحثين أن فرنشيسكو الأول هو الذي طلب هذه الرسوم ودفع كلفة تنفيذها.[3] كان الدوق على علاقة جيّدة مع كل من السلطان سليم الثاني (حكم من 1566 إلى 1574) والسلطان مراد الثالث (حكم من 1574 إلى 1595)، حتى أنه قيل أن ليغوتسي زار اسطنبول بين سنتي 1580 و1590، على الرغم أن ماريو سكاليني هو الذي توصل إلى هذا الاستنتاج إلا أنه لا يستند إلى أدلة كافية[4]، ومؤخرا إقترحت لوتشيلا كونيلييللو إسماً آخر يحتمل أن يكون هو الذي طلب هذه الأعمال، وهو هاو جمع الأعمال الفنية البارز يكولو غادي.[5]

ولد ياكوبو ليغوتسي في مدينة فيرونا من عائلة رسامين وحرفيين. والمعروف أنه كان متواجداً في مدينة ترينتو خلال سنتي 1566 و1567، حيث أن هناك عملين فنيين بتوقيعه أنجزهما لكنيستي بيفيدو وفيغو لاماسو.[6] في عام 1577، هاجر إلى فلورنسا حيث اكتسب شهرته خلال العشر سنوات التي عمل فيها في خدمة دوق توسكانا الأكبر وأصبح معروفاً كرسام للمنمنمات وللصور التوضيحية العلمية منجزاً سلسلة من الطلبيات تتعلق بشكل عام برسوم من الطبيعة.[7] حصل ليغوتسي بالفعل على تقدير عال لكفاءاته وموهبته، وتخصص بالرسوم الشخصية ورسوم الحيوانات. كما أنجز رسوماً توضيحية لمواضيع طبيعية من نوع الدراسات العلمية ورسوماً تخطيطية لأفراد في أزياء مختلفة، وأنتج الجداريات واللوحات الدينية كما قدّم تصاميم لأعمال فنية تُنفّذ على طاولات رائعة مطعّمة بالأحجار شبه الكريمة.

كانت فكرة إنتاج ألبومات تتضمن رسوماً لشخصيات من عوالم أخرى شائعة جداً في أواخر القرن السادس عشر، حيث كان بعض الأثرياء المهتمين بالعلوم والاستكشافات غالبا ما يستخدمون الفنانين لإنجاز رسوم متقنة وملوّنة للنباتات والحيوانات وشعوب البلدان الأجنبية. وقد أثار العالم العثماني اهتماماً فنياً كبيراً فتزايد الطلب على الفنون البصرية التي تمثل الحياة في العاصمة العثمانية، وبالتالي كثُرت الطلبيات من قبل أعضاء مجتمعات النخبة في أوروبا. النماذج المتبقية من هذا النوع نادرة جداً، منها ألبوم من أواخر القرن السادس عشر محفوظ في مكتبة الولاية (Landesbibliothek) ومكتبة مرهارد (Murhardsche Bibliothek) في مدينة كاسيل في ألمانيا، بالإضافة إلى «ألبوم الشرق» الذي كان



8أ. ياكوبو ليغوتسي
برباري، حوالي 1580 -1590
تمبرا على ورق، 28 × 22 سم
فلورنسا، Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi


Bassà ouer Chiaus et Spaì

8ب. ياكوبو ليغوتسي
رامي من فئة العزب مع فهد،
حوالي 1575
رسم بالفرشاة وبالقلم والحبر البني،
تمبرا وطلاء بالذهب
28.4 × 22.1 سم
لوس أنجلس، مجموعة متحف جان
بول غيتي، 91.GG.53



ملكاً لبارتيل شاشمان (توفي في 1614)، رئيس بلدية غدانسك، والذي أنجز في عام 1590 بعد سنوات قليلة من ألبوم ليغوتسي. كان هذا الأخير يحتوي في الأصل على عدد من الرسوم بالألوان المائية التي تمثل أزياء وشخصيات من العالم العثماني. تشمل الشخصيات المرسومة ضباطاً عثمانيين وجنوداً ورماة ورجالاً ونساء من النبلاء من جميع أنحاء الإمبراطورية العثمانية. «رسم للسلطان سليم الثاني بكامل جسده مع تنين» (مجموعة جان بونا)، «رامي من فئة العزب مع فهد» (مجموعة متحف جان بول غيتي، لوس أنجلس) (صورة 8ب)، »إنكشاري محارب مع أسد» (متحف المتروبوليتان للفنون، نيويورك)؛ «بربري» (صورة 8أ)، «جندي إنكشاري مع دب» و«إمرأة تركية» (جميعها في المعهد الوطني للرسوم والمطبوعات، أوفيزي، فلورنسا)، «جنديان من الرماة من فئة الصولاق مع كلب» ، «إمرأة يونانية بيروتا متزوجة وقرد»، «إمرأة يونانية متزوجة وكبش» (جميعها ضمن مجموعات خاصة) ورسوم أخرى عديدة. تبقى المصادر التي أقتبست منها هذه الرسوم مجهولة. إلا أن بعض الباحثين قد أشاروا إلى إحتمال كون كتاب نيكولاس دي نيكولاي «Les Quatre Premiers Livres des navigations et pérégrinations orientales» (الكتب الأربعة الأولى للرحلات والأسفار إلى الشرق) أحدها.[8] ففي سنة 1551، رافق دي نيكولاي سفير فرنسيس الأول (حكم من 1515 إلى 1547) ومن ثم هنري الثاني (حكم من 1547 إلى 1559) إلى البلاط العثماني، غبرييل دارامون (توفي في 1553)، في بعثته إلى إسطنبول. نشرت مذكرات مصورة لرحلته للمرة الأولى في 1567 -1568 في مدينة ليون في فرنسا، ثم ترجمت إلى الايطالية وأعيد نشرها في مدينة أنتويرب البلجيكية سنة 1577 وفي البندقية سنة 1580. أصبح هذا الكتاب المصدر الأكثر شعبية لرسوم العثمانيين وألهم بالفعل العديد من الفنانين مثل تشيزاري فيتشيلليو الذي استخدم رسوم دي نيكولاي في الجزء المخصص للأزياء التركية من كتابه «Habiti antichi et moderni di tutto il mondo» (أزياء قديمة وحديثة من كافة أنحاء العالم) الذي نشر في التسعينات من القرن السادس عشر. توضح الكتابة في أعلى لوحة متحف المستشرقين أن الرسم يمثل باشا، وهو منصب عال في الإمبراطورية العثمانية، وإلى جانبه رسم لفيل. وتبقى الإشارة إلى الشاوش (مبعوث عسكري) والسباهي (وحدة مشاة عثمانية) غير واضحة، قد تكون للتأكيد على أهمية منصب الباشا الذي كان أيضاً رئيس وحدة عسكرية. والالتباس موجود فعلاً إذ يصف أوجييه دو بوسبيك، سفير «الإمبراطورية الرومانية المقدسة» لدى بلاط سليمان القانوني سنة 1555، لقائه بمجموعة من الشواويش مصنفاً إياهم بخدم الباشوات ويقول: «عندما اقتربت من مدينة بودة، جاء عدد من هؤلاء الذين يدعوهم الأتراك بالشواويش لملاقاتي، وهم الذين يقومون بمهام الخدم والمرافقين وينفذون تقريباً كل أوامر السلطان والباشوات».[9] وفي منشور لفيتشيلليو نجد وصفاً ورسماً لشخصية «بلوشي باشي» (باشا كبير) في فرقة الإنكشارية وهو مسؤول عن ألف من الجنود الإنكشاريين. يختلف هذا الرسم عن رسم ليغوتسي، ويصف فيتشيلليو الباشا بأنه يرتدي «قبعات خاصة تشبه قليلاً تلك التي يرتديها الصولاق أو قبعات الإنكشارية لكنها أوسع في الأعلى».[10] أقرب صورة لما رسمه ليغوتسي هي صورة الآغا، قائد الإنكشارية. كما أن الوصف الذي أعطاه فيتشيلليو عن الآغا يشابه كثيراً رسم ليغوتسي. «يرتدي الديباج أو المخمل أو الحرير أو أقمشة أخرى، مزدانة بالذهب. أزراره من الذهب الثقيل ويرتدي كساء خارجياً مفتوح أحياناً و مبكّل في أحيان أخرى، كما يرتدي الألوان التي يرغبها. يلبس في قدميه وساقيه جزمة قصيرة باللون الأحمر أو الأصفر أو المرقّط. عمامته كبيرة كعمامة النبلاء مع حاشية من المخمل القرمزي مزدانة بريشة ثمينة أو إثنتين.»[11] تشدد الألوان الساطعة والطلاء الذهبي في رسوم ياكوبو ليغوتسي على الخصائص الرائعة والغريبة للشخصيات التي يرسمها وعلى ثراء الأرض المجهولة، ليس بما تمتلكه من الذهب وحسب، بل بتقاليدها وأزيائها وأيضاً بحيواناتها الغريبة. تعكس رهافة الأعمال وإتقانها ودقة تنفيذها تدريب الفنان السابق على رسم منمنمات، مهارة أكسبته إعجاب بلاط عائلة دي مديشي، وثمّنها هو نفسه بوضوح، إذ بقي يوقع أعماله بـ «منمنم» لفترة طويلة دامت حتى العام 1592، حتى على الأعمال الكبيرة الحجم، إشارة منه على الأرجح إلى مهاراته وإلى الأهمية التي يوليها لأعماله الصغيرة الحجم. تعتبر مساهمته في فن المديشي أبعد ما تكون عن المتواضعة حيث كان فناناً متنوع المواهب، يرسم من اللوحات الكبيرة الحجم إلى الرسومات وأعمال الحفر وأيضا المنمنمات.

أ. ن

[1] Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi، فلورنسا.

[2] ناتالي ستراسر N. Strasser، «Raphael to Renoir. Drawings from the Collection of Jean Bonna»، نيويورك، متحف المتروبوليتان للفنون، 2009، ص. 48.

[3] آنا فورلاني تامبستي A. Forlani Tempesti، «Jacopo Ligozzi nel Gran Serraglio»، FMR، العدد 1، 1982، ص. 72-103. بموافقة روزاموند ماك R. Mack «Bazaar to Piazza»، مطبوعات جامعة كاليفورنيا، 2002، ص. 169.

[4] «From the Medici to the Savoias – Ottoman Splendour in Florentine Collections»، اسطنبول، Sakıp Sabancı Museum، 2003، ص. 27.

[5] سوثبيز Sotheby's، نيويورك، «Old Master Drawings» ، 8 تموز/ يوليو 2009.

[6] لوتشيلا كونيليللو L. Conigliello، ligozzi ، 2005، «5 Continents»، ص. 6.

[7] لوتشيلا كونيليللو L. Conigliello، ligozzi ، 2005، «5 Continents»، ص. 6.

[8] ستراسر 2009، ص. 48؛ ماك 2002، ص. 169.

[9] أوجييه دو بوسبيك Ogier de Busbecq، «Turkish Letters» لندن: إيلاند، 2005، ص. 5.

[10] مارغريت فرانشيسكا روزنتال M. Rosenthal وآن روزاليند جونس A. R. Jones. «Cesare Vecellio's Habiti Antichi et Moderni». منشورات ثيمس إند هودسون، 2008. ص. 432.

[11] مارغريت فرانشيسكا روزنتال M. Rosenthal وآن روزاليند جونس A. R. Jones. «Cesare Vecellio's Habiti Antichi et Moderni». لندن، منشورات ثيمس إند هودسون، 2008. ص. 432.

جان إتيين ليوتار
جنيف، 1702 – جنيف، 1789

9. سيدة بزي تركي مع خادمتها في الحمام
حوالي 1742 – 1743

ألوان باستيل على ورق ملصق على قماش،
70.9 × 56 سم
متحف المستشرقين، الدوحة (OM.726)

• المعارض: جان إتيين ليوتار، مجموعة متحف الفن والتاريخ في جنيف، زيورخ، متحف الفنون الجميلة، 1978.

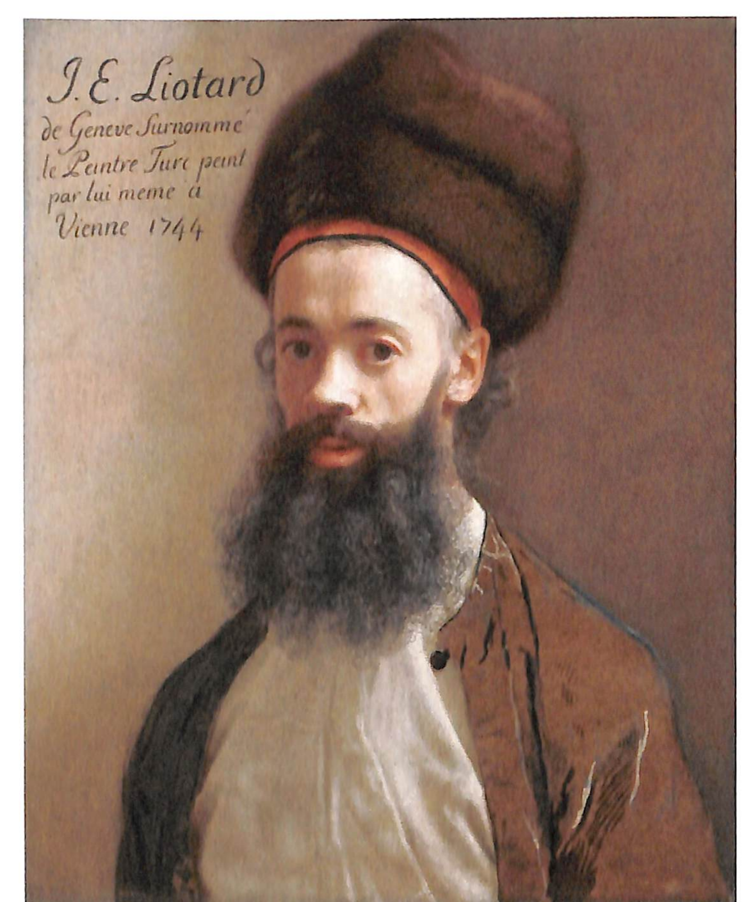
• المراجع: مارسيل روتلسبرغر وريني لوش Röthlisberger and Loche، «ليوتار»: كتالوغ، مصادر ومراسلات، دورنسبيك، 2008، الجزء الأول، ص. 464، رقم 298؛ الجزء الثاني، صورة 434؛ أولغا نيفيدوفا O. Nefedova، 2010، ص. 177، صورة 160.

في العام 1738، رافق جان إتيين ليوتار السير وليم بونسونبي، الإيرل الثاني لمنطقة بيسبوروغ وإيرل منطقة سندويتش، إلى اسطنبول. دامت رحلة الفنان، التي كان من المقرر أن تكون قصيرة، حتى سنة 1742 حيث اختار ليوتار عدم متابعة السفر مع رفاقه وفضل البقاء في عاصمة الامبراطورية العثمانية. أثار هذا العالم المختلف تماماً اهتمامه بثقافته الغنية والغريبة وتنوعه العرقي. وقد تبعته شهرته كرسام للصور الشخصية فبنى علاقات صداقة مع المجتمع المتنوع في اسطنبول، وأنجز العديد من الرسوم الشخصية للدبلوماسيين والتجار والرحالة الغربيين. تبنى ليوتار الزي العثماني، وكان يرتديه في أوروبا، مطلاقاً لحيةً طويلة، وملقباً نفسه بـ«الرسام التركي» (الصورة 9ب) كما نراه في رسمه الذاتي، الذي أنجزه بتكليف من دوق توسكانا الأكبر بهدف عرضه في الرواق الشهير للرسوم الذاتية في أوفيزي، فلورنسا. استمر تأثير رحلته في أعماله الفنية طويلاً بعد عودته إلى أوروبا وكانت النتيجة سلسلة من الأعمال المكرسة للعالم العثماني وسكانه.
عندما كان مقيماً في اسطنبول، رسم الفنان عدداً من التخطيطات بالطبشور الأحمر والأسود، تصوّر السكان المحليين بملابسهم التقليدية؛ منها صورة لسيدة من اسطنبول تستعد للحمام (الصورة 9أ). الرسم بالباستيل المعروض هنا هو من أكثر رسوم ليوتار شهرة وقد أنجزه بالاستناد إلى التخطيطات التي كان رسمها بين عامي 1738 و1742، قبل فترة قصيرة من مغادرته اسطنبول. توجد اليوم خمس نسخ معروفة من هذه الأعمال أنجزها ليوتار، إحداها بالألوان الزيتية (متحف نلسون ـ أتكينز للفنون، كنساس سيتي)؛ وثلاثة منها بألوان الباستيل على الرق (متحف الفن والتاريخ، جنيف؛ شتيفونك أوسكار راينهارت، فينترتور؛ ومجموعة خاصة). نسخة متحف المستشرقين منجزة على الورق، مما يعطي الصورة صقلةً مخملية ملساء وشفافيةً تنبض بالنور. تشاهد السيدة الشابة الأنيقة، وهي ربما يونانية أو أرمنية من حي بيرا، بالقرب من «القرنة» أو حوض الاغتسال، في حمام تركي مع خادمتها. وقد زُينت أصابع يدي وقدمي الخادمة الشابة وكذلك أصابع السيدة بالحناء، وترتدي كلتاهما ملابس تقليدية تركية جميلة. تحمل السيدة «جبوقاً» طويلاً (أي غليونا) في يدها، وتنتعل المرأتان قباقب خشبية عالية لحماية أقدامهما من الماء والرطوبة في الحمام. تعود روعة هذا الرسم إلى الوقفة التي تتخذها المرأتان والتباين اللافت بين ألوان الملابس التقليدية الزاهية وخلفية الرسم التي تبدو أحادية اللون.

أ. ن



9أ. جان إتيين ليوتار
سيدة من القسطنطينية 1738 -1742
طبشور أسود، طبشور أحمر
20.5 × 13.5 سم
باريس، متحف اللوفر، RF 1378



9ب. جان إتيين ليوتار
رسم ذاتي، 1744
باستيل على رق، 61 × 49 سم
فلورنسا، غاليريا ديللي أوفيزي



جان إتيين ليوتار
جنيف، 1702 – جنيف، 1789

10. رسم شخصي مُفترض للورا تارسي في زي تركي
حوالى 1750
غواش على العاج، 10.2 × 8.3 سم
متحف المستشرقين، الدوحة (OM.750)

• المرجع: مارسيل روتلسبرغر وريني لوش Röthlisberger and Loche، 2008، الجزء الأول، رقم 220أ، صورة 352أ.

الرسم المعروض هنا هو أحد النماذج القليلة النادرة جداً من أعمال ليوتار على العاج، وتوجد اليوم فقط أربعة لوحات معروفة تمثل نفس السيدة لكن بثوب مختلف اللون. لم تحدد هوية السيدة بصورة حاسمة - إذ أعتبرت في أزمنة مختلفة على أنها تارة السيدة ماري ورتلي مونتاغيو وطوراً الممثلة ماري جوستين بونوات ومؤخراً السيدة لورا تارسي وهي إمرأة يونانية من بيرا، يعتقد أنها كانت عشيقة جون مانيرز ماركي غرانبي (1721 -1770) عندما كانا يعيشا كلاهما في اسطنبول بين سنتي 1740 و 1741. إحدى التفسيرات المحتملة في تحديد هوية السيدة هي أن إحدى المنمنمات الأربعة كانت في وقت ما ضمن مجموعة الماركي، ثم أورثها أحد أحفاده إلى دوق روتلاند العاشر وهي اليوم في متحف فيتزويليم في كمبريدج تحت عنوان «لورا تارسي، سيدة يونانية» (الصورة 10أ). بالإضافة إلى الرسم المحفوظ في متحف فيتزويليم، توجد نسخة أخرى للسيدة ذاتها في متحف ستوكهولم الوطني وتحمل عنوان «سيدة مجهولة ترتدي زياً تركيا»،[1] وكذلك في متحف الأرميتاج في مدينة سانت بترسبورغ.
في الواقع، لا تزال هوية المرأة في الرسم لغزا، ومن الممكن اقتراح قراءة أخرى لهذه الصورة دون أن نستبعد بالضرورة القراءات السابقة. يحتمل أن الرسم يمثل صورة سائدة للمرأة الشرقية وقد يمثل إعطائها هوية شخصية مرموقة إشادة بأزياء القرن الثامن عشر. حدثت قصة مشابهة لعمل مشهور آخر لليوتار يحمل عنوان «إمرأة شابة جالسة على أثاث تركي»، 1752 -1754، محفوظ في المتحف الوطني في أمستردام (الصورة 10ب)، ومعروف بشكل أوسع من خلال مطبوعة الحفر المنقولة عنه بعنوان «الموقّرة ماريا كونتيسة كوفنتري». غير أن صورة الباستيل لا علاقة لها بتلك الجميلة الشهيرة.
في هذا الرسم، أيّاً كانت هوية السيّدة، فهي تمثل، قبل كل شيء، إمرأة من المجتمع الثري، بثيابها الفخمة الغنية بالألوان والزخارف، المطرزة بسخاء والمزدانة بالمجوهرات، تأثر بشكل رائع حدة اللون القرمزي الزاهي على خلفية داكنة أحادية اللون. ومع أنه لا يمكننا تأكيد هوية صاحبة الرسم، فالصورة هي تعبير أكثر من كونها مطابقة أوصاف، حيث يستكشف ليوتار العالم الداخلي من خلال صور إمرأة جميلة من اسطنبول. ليس في ذلك أي شيء درامي أو مأساوي، غير أن النتيجة النهائية عميقة الأثر. فالرسم هذا ليس مجرد صورة لإمرأة مجهولة، بل هو، بجمالها ولباسها الفاخر ونظرتها القوية، يبدو كأنه ينقل لنا شيئاً كونياً كذلك، يحمل سراً بحد ذاته نود مشاركته ويجعلنا نتساءل.

أ. ن

[1] أود توجيه شكري إلى السيد ماغنوس أولاوسون، مدير مجموعات متحف الرسوم الشخصية الوطني والقصور الملكية في السويد، والسيدة سيسيليا رونرستام، أمينة قسم اللوحات والرسوم الشخصية المنمنمة في المتحف الوطني، لتزويدي بالمعلومات حول هذه المنمنمة.





10أ. جان إتيين ليوتار
لورا تارسي، سيدة يونانية، لون الجسم من العاج
7.7 × 9.6 سم
كامبريدج، متحف فيتزويليم، PD.9-2006

10ب. جان إتيين ليوتار
إمرأة شابة على أثاث تركي، 1752 -1754
باستيل على رق، 100 × 75 سم
المتحف الوطني، أمستردام



رسام من محيط جان فرانسوا دوشاتو
كان نشطاً بين عامي 1774 – 1796

11. العاهل العظيم (السلطان عبد الحميد الأول على الأرجح)
حوالي 1780
ألوان زيتية على قماش، 33.5 × 24 سم
متحف المستشرقين، الدوحة (OM.732)

• كتبت على اللوحة عبارة: Le Gd Seigneur

يمكننا أن نتعرف في هذا الرسم الشخصي الكامل على السلطان عبد الحميد الأول (حكم بين 1774 و1789) من خلال ملامح وجهه ولحيته الداكنة. يظهر السلطان هنا بحلية رائعة ماسية للرأس على شكل رصيعة ويرتدي قفطاناً مراسمياً من الفرو الأخضر مع أشرطة مضفرة من الألماس. تذكرنا بنية الرسم العامة وحجمها والتقنية المستخدمة فيها برسم شخصي مشابه من مجموعة لوحات المستشرقين في مؤسسة سنا وإينان كيراج، وأيضاً بالرسم النصفي المحفوظ في المتحف الوطني لقصري فرساي وتريانون (صورة 11أ)، وكلاهما منسوبان إلى جان فرانسوا دوشاتو أو محيطه. الفنان الفرنسي جان فرانسوا دوشاتو غير معروف نسبياً، وقد أشير إلى أنه كان نشطاً في اسطنبول خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر وكان يعمل في أغلب الأحيان لدى الأوساط الدبلوماسية. توجد على الأقل خمسة أعمال معروفة إلى اليوم من رسم الفنان أو منسوبة إليه: رسم السلطان عبد الحميد الأول (اسطنبول، مؤسسة سنا وإينان كيراج) ورسم السلطان سليم الثالث (بتاريخ 1792، في متحف قصر الطوب كابي، اسطنبول) ورسم المترجم بيار جمجي أوغلو (بتاريخ 1787، مجموعة خاصة)، بالإضافة إلى رسم مترجم الملك البولوني ستانسلاس بونياتوفسكي، لوكاش كروت وزوجته (العملان محفوظان في القصر الملكي في وارسو).

أ. ن



11أ. لوحة منسوبة إلى جان ـ فرانسوا دوشاتو
السلطان عبد الحميد الأول،
حوالي 1780
ألوان زيتية على قماش،
77.5 × 56.8 سم
فرساي، متحف قصري فرساي وتريانون الوطني


Le gd Seigneur

رسام من محيط جان فرانسوا دوشاتو
كان نشطاً بين عامي 1774 – 1796

12. الأمير الشاب (يرجح أنه السلطان سليم الثالث وهو فتى)
حوالي 1780
ألوان زيتية على قماش، 33.5 × 24 سم
متحف المستشرقين، الدوحة (OM.733)

تمثل اللوحة النصفية أميراً فتياً يرتدي ثوباً مراسمياً أخضر وحلية صغيرة من الألماس على رأسه. تشبه ملامح وجهه ملامح صورة السلطان سليم الثالث الشاب لرافاييل من مجموعة قصر الطوب قابي. تذكر التقنية المستخدمة والأسلوب وخصائص العمل الشكلية ببعض الأعمال المعروفة لجان فرانسوا دوشاتو ومحيطه. أنجز دوشاتو رسم السلطان سليم الثالث الشخصي (اسطنبول، متحف قصر الطوب قابي) في العام 1792، وصوّر فيه العاهل الفتي خلال السنوات الأولى من حكمه. أُنتِجت لوحة حفر من هذا الرسم ونشرها سنة 1798 في لندن وليم نوتر (1759؟ – 1802).

أ. ن



نقلاً عن جان ـ باتيست هيلير
أودان ـ لو ـ تيش، 1753 – باريس، 1822

13. حسن باشا أو غازي حسن، القائد البحري العظيم في الأسطول العثماني
حوالي 1800
ألوان زيتية على قماش، 60 ×50 سم
متحف المستشرقين، الدوحة (OM.322)

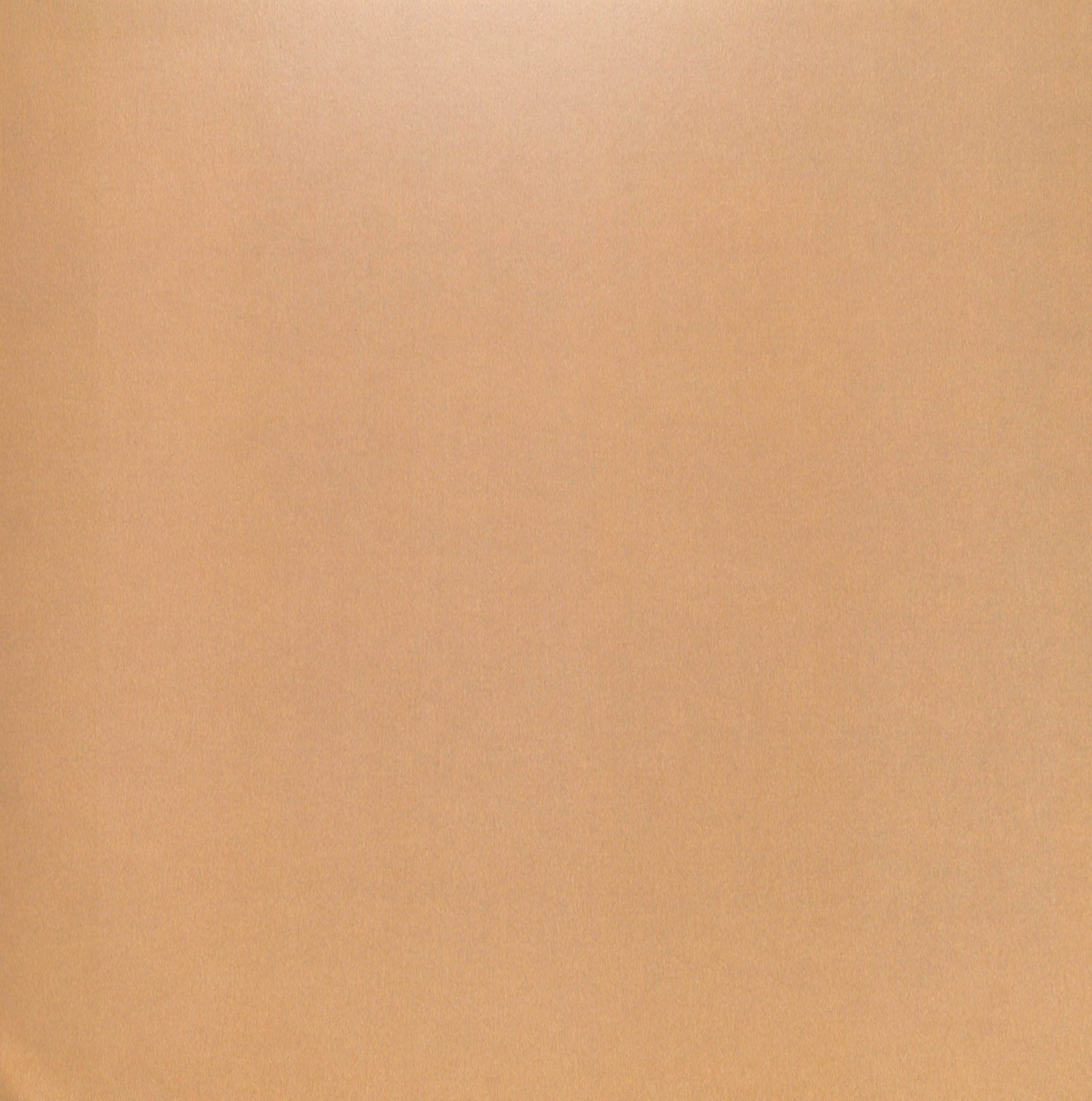
كان حسن باشا (1713 -1790)، المعروف أيضاً بإسم غازي حسن أو جزايرلي، أي من الجزائر باللغة التركية، أميراًلاً عظيماً، وفي الفترة الأخيرة من حياته، إبان عهد السلطان عبد الحميد الأول (حكم من 1774 إلى 1789)، صدراً أعظم.
لا توجد معلومات أكيدة حول مكان ولادته، فحسب بعض المصادر قد تكون في فارس أو في اسطنبول، بينما تذكر مصادر أخرى أنه كان عبداً تم شراؤه من شرق تركيا. كذلك لا نعلم الكثير عن بداية حياته، فقط أنه خدم في القوات البحرية الجزائرية وأسر فيما بعد على يد الإسبان وسجن في نابولي. بعد هروبه وعودته إلى اسطنبول، دخل في خدمة السلطان العثماني. كان حسن باشا بالفعل قائداً عظيماً وخبيراً في المناورات البحرية؛ وقد اشتهر لمشاركته في العديد من المعارك وأهمها معركة «ششمه» البحرية ضد الأسطول الروسي، التي جرت بين 5 و7 تموز/ يوليو 1770 (الصورة 13ب). بدأت الحرب الروسية – التركية في سنة 1768، ولعبت المعركة البحرية بقيادة الكونت أورلوف دوراً هاماً في مفاوضات السلام التي تبعتها في كوتشوك كاينارجا وأدت إلى توقيع معاهدة في 21 تموز/ يوليو 1774، بين الأمبراطوريتين الروسية والعثمانية. مع أن الأسطول العثماني كان رسمياً تحت قيادة القبطان باشا مندلزاده حسام الدين، فإن حسن باشا هو الذي قاد المعركة ورغم هزيمة الأسطول العثماني، استطاع سحب القوات وإنقاذ الأسطول. وقد أشار المؤرخ العثماني واصف أفندي باسهاب إلى شجاعة حسن باشا في هذه المعركة. دفعت نتائج معركة ششمه حسن باشا إلى تأسيس أكاديمية القوات البحرية التركية في 1773، حيث عمل على تحديث البحرية التركية بمساعدة تقنيين أوروبيين، بالأخص الضابط الفرنسي والمستشار فرانسوا بارون دو توت. في سنة 1786 قاد حسن باشا حملة عثمانية لاستعادة السيطرة على مصر المتمردة، غير أن مهمته هذه قطعت بسبب اندلاع حرب جديدة بين الأتراك والروس في 1788 وعهدت إليه قيادة القوات البحرية والأرضية رغم معارضة هذا السياسي الحذر إعلان الحروب. في أواخر الثمانينات من القرن الثامن عشر، وصل حسن باشا إلى ذروة مسيرته العسكرية والسياسية وتم تعيينه في منصب الصدر الأعظم.
يستند تحديد راسم هذه اللوحات من مجموعة متحف المستشرقين بالدرجة الأولى إلى مصدرين. أولهما صورة مماثلة للأميرال رسمها هيلير ونشرت كمطبوعة بتقنية الحفر في كتاب «Le Voyage Pittoresque de la Syria, de la Phenicie, de la Palestine et de la Basse Egypte» (رحلة مصوّرة إلى سوريا وفينيقيا وفلسطين ومصر السفلى) في سنة 1799، وقد أنجزت لوحات الحفر والكتاب بتكليف من السفير الفرنسي الكونت شوازول ـ غوفييه.
المصدر الثاني الذي نستند إليه للمقارنة هو لوحة بالألوان المائية، من مقتنيات متحف الفنون التزيينية في باريس (الصورة 13أ)، تمثل الأميرال بطريقة مشابهة، وهي أيضاً من رسم هيلير. تشير الخلفية – ونرى فيها سفينة حربية تركية وميناء – إلى مهنة الشخص المرسوم وانشغالاته وتعزز صورة الباشا العسكرية. نرى في اللوحة كما في مطبوعة الحفر رسم لأسد، وهو ليس وحشاً خيالياً ولا دلالة رمزية على شجاعة الأميرال وقوته، بل هو حيوان حقيقي روّضه حسن باشا في إفريقيا. وقد أقيم للأميرال العظيم نصباً تذكارياً، برفقة الأسد نفسه، لتزيين مدينة ششمه التي وقعت فيها إحدى أهم المعارك التي قادها في حياته.

أ. ن


13أ. جان ـ باتيست هيلير
باريس، متحف الفنون التزيينية، 16455A


13ب. جاكوب فيليب هاكرت
تدمير الأسطول التركي في معركة ششمة، 1771
ألوان زيتية على قماش، 162.5 × 220 سم
سانت بترسبورغ، متحف الأرميتاج





الفنان

«أتجرأ بالإضافة، سيدي، بأنه ما من رسام قبلي عمل بهذا القدر من العناية بهذا الأسلوب وأجد نفسي وحيداً في هذه المجال...»

جان باتيست فانمور، في رسالة موجهة إلى شخص مجهول في وزارة الخارجية، 1730

ترك جان باتيست فانمور، بصفته فناناً يروي السير، وشاهداً على القرن الثامن عشر في الإمبراطورية العثمانية، إرثاً هاماً من الشهادات البصرية يمكن اعتبارها رسوماً تاريخية حقيقية حول كافة جوانب الحياة في الإمبراطورية العثمانية خلال القرن الثامن عشر - بدءاً من الحفلات الدبلوماسية في البلاط العثماني وانتهاءً بمشاهد الحياة اليومية في مجتمع اسطنبول متعدد الجنسيات - وذلك في عصر الزنبق، كما كان يطلق على فترة حكم السلطان أحمد الثالث (ح. 1703 -1730) نتيجة الولع بأزهار الزنبق الذي كان سائداً بين الأتراك في ذلك العهد. عمل فانمور في الغالب بتكليف من الأوساط الدبلوماسية؛ ومن ضمن زبائنه، نجد السفراء الفرنسيين المركي شارل دو فيريول، بارون أرجنتال؛ وجان - لوي دوسون، مركي بوناك؛ ولوي - سوفور، مركي فيلنوف؛ وجان - باتيست لوي بيكون، فيكونت أندريزيل، وكذلك سفراء من دول أخرى مثل كورنيليس كالكوين (1696 -1764)، سفير الجمهورية الهولندية؛ والبايلو فرانشيسكو غريتّي (بعثة 1723 -1726)، سفير البندقية؛ والسيدة ماري ورتلي مانتغيو (1689 -1762)، زوجة إدوارد ورتلي مانتغيو، السفير البريطاني. تصوّر أشهر سلسلة من اللوحات من رسم فانمور سكان اسطنبول، وقد أُنجزت نقلاً عنها فيما بعد سلسلة من المطبوعات بتقنية الحفر مجمّعة في مصنف يحمل عنوان «Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant, tirées sur les Tableaux peints d'après Nature, en 1707 et 1708, par les Ordres de M. de Ferriol, Ambassadeur du Roi à la Porte, et gravées en 1712 et 1713 par les soins de M. Le Hay» (مجموعة من مئة لوحة مطبوعة بتقنية الحفر تمثل مختلف بلاد المشرق، منسوخة عن اللوحات المطابقة للأصل التي أنجزت في سنتي 1707 و1708 بأمر من السيد فيريول، سفير الملك لدى الباب العالي، حفرت في سنتي 1712 و1713 بعناية السيد هيي.)، وقد نشرت في كتاب خلال سنتي 1712 و1713 نقلاً عن الأعمال التي كلفه بتنفيذها المركي دو فيريول. غير أن اللوحات التي تصوّر حفلات استقبال السلطان للسفراء الأوروبيين هي التي جلبت للفنان الشهرة والمكانة في الأوساط الدبلوماسية، وقد وضعت هذه اللوحات أسس نموذج تصويري في هذا المجال خلال القرن الثامن عشر. أُحضر عدد كبير من أعمال فانمور إلى أوروبا، عن طريق طلبيات السفراء والرحالة الأوروبيين، وفي الواقع، كان هذا العدد أكبر بكثير مما كان متوقعاً. كان لأعمال فانمور تأثيراً هاماً على الفن الأوروبي خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وانتشرت رسوم العالم العثماني في كافة أنحاء أوروبا، مبلورة صورة عن الأتراك وعن العالم العثماني دامت فترة طويلة. إستند غالباً الفنانون، على غرار ويليم هوغارت والأخوين جيوفاني أنتونيو غاردي وفرانشيسكو غاردي، وكارل فان لو وجان أونوري فراغونار وفرانسوا بوشي وجان - أنطوان واتو وجوزيف ماري فيين وآخرين، على مطبوعات الحفر وأعمال فانمور الأخرى بصفتها المصدر الوحيد الموثوق للرسوم التي تمثل العالم العثماني.

يدل تفحص حياة وأعمال فانمور الفنية، وكذلك تحليل إرثه وتأثير فنّه على أعمال الفنانين بعده، على نهجه الكلاسيكي وثباته في مزج التقاليد الفنية الأوروبية مع المواضيع المحلية، مما يستمد من التأثيرات الأوروبية لخلق اهتمام بالعالم التركي. ظلت التطورات التي أدخلها في طريقة تشكيل وبناء رسوم رجال البلاط وإجراءاتهم الدبلوماسية، تشغل مقلديه بصورة دائمة. كان تأثيره في بلورة صورة عن العالم العثماني وادخالها إلى العالم الأوروبي مثمراً للغاية ويفوق تأثير أي فنان آخر.

أ. ن

جان - إتيين ليوتار
صورة كورنيليس كالكوين
1738 - 1742
باستيل، 63 × 51 سم
المتحف الوطني، أمستردام



كورنيليس كالكوين، السفير الهولندي في اسطنبول (1727 -1744) ومجموعته من «اللوحات التركية»

خدم كورنيليس كالكوين من العام 1727 إلى 1744 كسفير للجمهورية الهولندية في اسطنبول، عاصمة الإمبراطورية العثمانية. عندما وصل إلى قصر الطوب قابي في 14 أيلول/ سبتمبر 1727 وقدم أوراق اعتماده إلى السلطان أحمد الثالث، خلّد هذا الاحتفال الرسمي الرسام الفلمندي جان باتيست فانمور. وخلال إقامته في اسطنبول، اشترى كالكوين العديد من اللوحات الأخرى من فانمور ومحرفه. مجموعة «اللوحات التركية» هذه محفوظة اليوم في المتحف الوطني Rijksmuseum في أمستردام وهي مصدر ثمين لكل من اهتم بالبلاط والمجتمع العثماني في النصف الأول من القرن الثامن عشر.

السفير

كان كورنيليس كالكوين (1696 -1764) في الثلاثين من عمره عندما استلم منصبه كسفير في اسطنبول ولم يكن يتمتع بأية خبرة دبلوماسية البتة. إلا أنه كان خبيراً بالشؤون الإدارية، إلى جانب كونه من عائلة شاركت في حكم مدينة أمستردام على مدى أجيال عديدة، والأهم من ذلك ربما، كونه من عائلة نشطة في التجارة مع المشرق.[1] يعتبر الحفاظ على التجارة مع المشرق وتحفيزها وحماية حرية الملاحة من ضمن أهم واجبات السفير.[2] ويؤكد على ذلك كون «إدارة التجارة مع المشرق» نافذة في ضمان تعيينه وكانت تدفع جزءاً من راتبه. كانت هذه الإدارة تتألف من مجلس من ثمانية مدراء، جميعهم من كبار التجار، وكانت لها مكاتب في مبنى البلدية في أمستردام. تضمنت صادراتها الملابس، ومعظمها مصنّعة في ليدن، بينما شملت المستوردات صوف الأرانب (الأنغورا) والقطن. كانت تسوّق أيضاً في اسطنبول التوابل التي كانت تشحنها من آسيا شركة شرق الهند الهولندية (VOC). ساعدت كالكوين شبكة من القنصليات في جميع أنحاء الشرق الأوسط وقد عمل على توسيعها خلال فترة ابتعاثه.

السلطان

في السنوات القليلة الأولى من وجود كالكوين في اسطنبول، كانت البلاد تحت حكم أحمد الثالث (1673 -1736). عرف عهد السلطان أحمد الثالث ورئيس وزرائه نوشهرلي داماد إبراهيم باشا بعصر الزنبق، إشارة إلى الاحتفالات التي كانت تقام في موسم تفتح أزهار الزنبق. اتسمت هذه المرحلة بالهدوء والازدهار النسبيين. وفي سنة 1683 شكل الانسحاب من فيينا منعطفاً هاماً في التاريخ العثماني، ودشن مرحلة تغيّر هائل في ميزان القوى، في حين أدت معاهدة السلام الموقّعة في كارلوفيتس (1699) ومعاهدة باساروفيتس (1718) إلى توقف النشاطات العسكرية العثمانية لفترة من الزمن. تعني هذه التغيرات السياسية أن السفراء وجدوا أنفسهم في موقع مختلف. لم يكن باستطاعة السلطان أن يبقى محايداً في الصراع من أجل الهيمنة السياسية في البلدان المحيطة، وللمرة الأولى، أُرسل السفراء العثمانيون في بعثات طويلة الأمد إلى المدن الأوروبية واعتبرت البعثات الأجنبية في اسطنبول بدورها مصدراً قيماً للمعلومات. كان لانفتاح الغرب الكبير في الميدان الدبلوماسي أثره في تحفيز التبادلات في العالم الثقافي. كان الدبلوماسيون العثمانيون يعودون من بعثاتهم مع القصص حول الحضارة الأوروبية وطرق العيش واللياقات الاجتماعية. أحضروا معهم قطعاً من الأثاث والملابس وأشياء أخرى وجدت طريقها إلى منازل وقصور النخبة الحاكمة.
خلال بعثة كالكوين في اسطنبول، اضطر السلطان أحمد الثالث إلى التخلي عن السلطة. ففي سنة 1730، قاد البحار الألباني باترونا خليل عصياناً أدى إلى نهاية عنيفة لتلك الفترة التي تميّزت بالإفراط في العديد من النواحي. تنازل السلطان أحمد الثالث عن الحكم لصالح ابن أخيه الذي تولى السلطة بإسم السلطان محمود الأول. لم يحدث أي تغير جوهري في دور كالكوين، فقد ظل يقدم المشورة لحكومته في العديد من الشؤون الدبلوماسية اللاحقة، بما في ذلك محادثات السلام بين السلطان والقيصر الروسي في العام 1937.

الفنان

خلال السنوات التي قضاها في اسطنبول، كوّن كالكوين مجموعة رائعة من اللوحات من رسم جان باتيست فانمور (1671 -1737). عندما وصل، كان فانمور يعمل في اسطنبول منذ حوالي الثلاثين سنة وكان معظم زبائنه من الدبلوماسيين والرحالة. مع أنه تخصص بشكل رئيسي في رسم المقابلات مع السلطان، حازت لوحاته الصغيرة التي تمثل رجال البلاط والرسوم الاتنوغرافية على شعبية واسعة أيضا. إمتلك السفير الفرنسي شارل دو فيريول، بارون أرجنتال، لوحات مطبوعة بتقنية الحفر نسخت في باريس نقلاً عن مئة لوحة من لوحات الفنان الصغيرة التي تمثل الأزياء. نشرت مطبوعة مجموعة دو فيريل للمرة الأولى في العام 1714 ولاقت استحساناً كبيرا،[3] كما بلورت إلى حد كبير رؤية الغربيين لشعوب الإمبراطورية العثمانية. تضمنت أعمال فانمور الفنية لوحات تمثل مشاهد من الحياة اليومية للأتراك واليونانيين والأرمن. واحتوت مجموعة اللوحات التي أنجزها لكالكوين على لوحة لموكب زفاف تركي في طريقه إلى بيت العريس، ولوحة ثانية ليونانيين يرقصون، وأخرى تصور مجموعة من الأرمن يلعبون الورق على ضوء الشموع.[4] أياً كان الموضوع الذي عالجه في لوحاته، أولى فانمور اهتماماً خاصاً بالملابس وبالرسم الدقيق للمنازل من الداخل، التي كانت باذخة في كثير من الأحيان. ولتنفيذ هذه الأخيرة، اعتمد بالتأكيد على تقارير كتبها آخرون، من النساء بشكل أساسي. كونه رجلاً وغربياً، ليس من المرجح أنه زار إمرأة تركية مع وليدها أو شاهد نزهة سيدات مرموقات على ضفاف البوسفور بصورة مباشرة. وقد يكون استفاد في هذا المجال من التجارب التي نقلتها السيدة ماري ورتلي مانتغيو، زوجة السفير البريطاني.[5] رسم فانمور الليدي مانتغيو في العام 1717 أو 1718، لذا نستطيع أن نؤكد أنه كان على معرفة شخصية بها.[6]

«اللوحات التركية»

إحدى أبرز خصائص مجموعة السفير كالكوين من «اللوحات التركية» هي أن معظم المواضيع التي عمل عليها فانمور ممثلة فيها. تتضمن المجموعة لوحات المقابلات مع السلطان ولوحات تسجل المناسبات التاريخية في مسيرة كالكوين الدبلوماسية. اقتنى السفير أيضاً عدداً من لوحات «الحياة اليومية» التي تعكس حياة اسطنبول المليئة بالألوان ويمكن النظر إليها كذكريات شخصية عن المدينة التي أحبها. وأخيراً هناك اللوحات الصغيرة التي تصور الأزياء ويتم التركيز فيها على القيمة الوثائقية. أثارت المجموعة اهتماماً بالغاً حتى في حياة كالكوين. وقد ذُكرت بوضوح في رسالة نعي فانمور التي نشرتها مجلة «ميركور دو فرانس» (Mercure de France) في حزيران/ يونيو 1713 : «يمتلك السيد كالكوين، سفير هولندا لدى الإمبراطورية العثمانية، عدداً كبيراً منها [اللوحات] وبعض من أجملها».[7] كان كالكوين نفسه يعطي أيضاً أهمية كبيرة لـ «لوحاته التركية». توفي ولم يكن له أولاد، فأورث مجموعته إلى إبن أخيه أبراهام كالكوين. في العام 1762، أوعز في وصيته أن تبقى اللوحات مجموعة ضمن العائلة، وإذا لم تعد تهم أحداً من أفرادها، يجب التبرع بها إلى «إدارة التجارة مع المشرق»، وكتب: «[في هذه الحالة] أورث القطع المذكورة إلى «مدراء التجارة مع المشرق» المقيمين في أمستردام، لكي توضع في غرفتهم في مبنى بلدية أمستردام، وأطلب من السادة المحترمين أن يضعوا كتابة تفيد بأن مهمتي كسفير قد أدت خدمات جليلة للتجارة».[8] بفضل التعليمات الواضحة في وصية كالكوين، بقيت مجموعته سليمة، ودخلت فيما بعد، عن طريق «إدارة التجارة مع المشرق»، في مقتنيات المتحف الوطني.[9]

إ. س. ن

[1] حول فترة سفارة كالكوين في اسطنبول، أنظر ج. ر. بوسشا إردبرينك G.R. Bosscha Erdbrink، «At the Threshold of Felicity. Ottoman-Dutch Relations During the Embassy of Cornelis Calkoen at the Sublime Porte, 1726-1744» أنقرة 1975.

[2] لمعرفة المزيد حول العلاقات التجارية بين الجمهورية الهولندية والامبراطورية العثمانية، أنظر مقالة بن سلوت Ben Slot في كتاب هانس تونيسن Hans Theunissen (المشرف على النشر)، «Topkapi& Turkomanie»، كتاب المعرض، متحف الإثنولوجيا في روتردام، 1989.

[3] لمزيد من التفاصيل حول مجموعة دو فيريول، أنظر كتاب سيت خوبين وإيفلين سينت نيكولاس S. Gopin en E. Sint Nicolaas، «Jean Baptiste Vanmour. Peintre de la Sublime Porte 1671-1737»، كتاب المعرض في متحف الفنون الجميلة في فالنسيين 2009، فالنسيين 2009، ص. 99 -79.

[4] اللوحات رقم: SK-A-2000 و SK-A-2009 وSK-A-2010، على التوالي.

[5] السيدة ماري ورتلي مانتغيو Lady Mary Wortley Montagu، «The Turkish Embassy Letters»، مقدمة بقلم أنيتا ديسسي Anita Dessai، لندن 1994.

[6] جان باتيست فانمور، السيدة ماري ورتلي مانتغيو مع ابنها إدوارد ورتلي، 1717 – 1718، لندن، المتحف الوطني لرسوم الشخصيات.

[7] «M. Calkoën, Ambassadeur de Hollande à la Porte, en a un très grand nombre et des plus beaux [tableaux]». مقطع من رسالة كتبت في اسطنبول في 4 كانون الثاني/ يناير 1737 حول وفاة «رسام فلمندي» في مجلة مركور دو فرانس Mercure de France، حزيران 1737، ص. 1173 -1175.

[8] النص في الوصية: «. . . legatere ik als dan dezelve aan de Heeren Directeuren van de Levandschen Handel in Amsterdam residerende om in haar kamer op het Stadhuis in Amsterdam geplaatst te worden haar Wel ed Achtb. als dan verzoekende dezelve met een inscriptie tot een gedagtenisse dat mijn ambassade tot groot avantage van de Commercie heeft gestrekt te willen vereeren.» المحفوظات الوطنية، لاهاي، أرشيف عائلة كالكوين، الرقم 181-1.10.16.01، إرادة ووصية كالكوين الأخيرة.

[9] لمزيد من المعلومات حول وصية كالكوين ورواية انتقال المجموعة بعد وفاته، أنظر إيفلين سينت نيكولاس E. Sint Nicolaas «Old archives, New Insights» في كتابها «An eyewitness of the Tulip Era. Jean-Baptiste Vanmour»، إسطنبول: كوتشبانك 2003، ص. 135 -103.

جان باتيست فانمور
فالنسيين، 1671 – إسطنبول، 1737

14. السفير كورنيليس كالكوين وحاشيته يعبرون باحة قصر الطوب قابي الثانية خلال مأدبة «تشاناك ياغماسي» في 14 أيلول/سبتمبر 1727
ألوان زيتية على قماش، 90.2 × 123.2 سم
المتحف الوطني Rijksmuseum، أمستردام
(SK-A-4076)

• المعارض:
«Herdenkingstentoonstelling 350 jaar Nederland-Turkije 1612-1962» (معرض في ذكرى مرور 350 عاماً على العلاقات بين هولندا وتركيا 1612 – 1962)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 1962.
«Les peintures'turques'de Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737)» (لوحات جان باتيست فانمور «التركية»، 1671-1737)، أنقرة وإسطنبول 1978.
«Het Turkse hofleven in de achttiende eeuw. Schilderijen van Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737)»، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 1978.
«Topkapi & Turkomanie. Turks-Nederlandse ontmoetingen sinds 1600»، متحف برنسسهوف Princessehof للخزفيات في ليوفاردين، ومتحف الإثنولوجيا Museum voor Volkenkunde في روتردام 1990.
«Topkapi à Versailles. Trésors de la Cour ottomane»، متحف قصري فرساي وتريانون الوطني، 1999.
«De Ambassadeur, de Sultan en de Kunstenaar. Op audiëntie in Istanbul»، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 2003.
«An eyewitness of the Tulip Era. Jean-Baptiste Vanmour»، قصر الطوب قابي في اسطنبول، 2003 – 2004.
«Istanbul. De Stad en de Sultan»، مبنى «الكنيسة الجديدة» Nieuwe Kerk، أمستردام، 2006 – 2007.
«Jean Baptiste Vanmour. Peintre de la Sublime Porte 1671-1737»، متحف الفنون الجميلة في مدينة فالنسيين الفرنسية، 2009 – 2010.

• المراجع:
شارل شيفر Charles Schefer، 1894.
أوغوست بوب A. Boppe، باريس 1911.
ر. فان لوترفيلت R. van Luttervelt، 1958.
ج. ر. بوسشا إردبرينك G.R. Bosscha Erdbrink، 1975.
«Les peintures 'turques'»، 1978.
Het Turkse hofleven، 1978.
هانس تونيسن Hans Theunissen ، 1989.
Topkapi à Versaille ، 1999.
بول ورِيندا وسينت نيكولاس Bull, Renda en Sint Nicolaas، 2003.
بول وريندا وسينت نيكولاس وإريبوغلو Bull, Renda, Sint Nicolaas and Irepoglu، 2003.
Portraits from the Empire، 2005.
Istanbul. De Stad en de Sultan، 2006.
أونغا نيفيدوفا O. Nefedova، 2009.
سيت غوبين وإيفلين سينت نيكولاس S. Gopin en E. Sint Nicolaas، 2009.

كان، ولا يزال، تقديم أوراق الاعتماد إلى العاهل أو الحاكم المحلي، إحدى أبرز المحطات في مسيرة أي سفير. وفي معظم الأحيان كانت المناسبة الوحيدة التي يلتقي فيها فعلياً بأرفع ممثل للدولة، وهي مناسبة تحيطها الأبهة والفخامة اللائقتين. لتخليد هذا الحدث الجليل، أحضر السفير كالكوين معه رساماً إلى قصر السلطان. فرسم جان باتيست فانمور ثلاث محطات مهمة من هذه المقابلة. تجدر الإشارة إلى أن هذه الأخيرة سارت تقريبا بشكل مطابق لمقابلات كل السفراء الآخرين. يشكل هذا التسجيل البصري الحي النواة الأساسية في مجموعة السفير كالكوين من «اللوحات التركية».

جرت مقابلة السفير كورنليس كالكوين مع السلطان أحمد الثالث في 14 أيلول/ سبتمبر 1727. وقد اختير هذا التاريخ ليتزامن مع وجود السلطان في المدينة، دفع رواتب جنود فرقة الإنكشارية والاجتماع العادي للمجلس الإمبراطوري. وكان كالكوين قد زار قبل ذلك الصدر الأعظم نيفيشهر داماد ابراهيم باشا، وهو صهر السلطان أحمد الثالث، في 12 آب/ أغسطس 1727. يُعتبر هذا اللقاء نوع من التدريب قبل مقابلة السلطان، الحاكم المطلق للإمبراطورية العثمانية القوية. في الصباح الباكر من يوم المقابلة مع السلطان، توجه التجار والمواطنون الهولنديون إلى القصر الهولندي في منطقة بيرا. وبعد فطور سخي، تابع الهولنديون سيرهم إلى قصر الطوب قابي الواقع في الجهة الأخرى من القرن الذهبي. وقد كتب جان لويس ريغو، سكرتير كالكوين، تقريراً يصف فيه الأحداث التي جرت طوال ذلك اليوم بالتفصيل.[1] كان في مقدمة الموكب مجموعة كبيرة من رجال البلاط الأتراك وخدمهم، وأتى كالكوين في الوسط ممتطيا أجمل خيل يملكه السلطان، وخلفه مرافقيه. وضعت كافة الخيول تحت تصرف السفير بأمر من السلطان وارتدى كل رجال البلاط الملابس الاحتفالية. نعلم كيف يبدو موكب كهذا من خلال لوحة تصف لقاء سفير البندقية أو «البايلو» مع السلطان، غير أن موكب السفير الهولندي كان أكثر تواضعاً من موكب البايلو الذي كان يمثل بلداً أكبر بكثير (الصورة 14أ).[2]

يتألف قصر السلطان من ثلاث باحات تربطها ببعض أروقة كبيرة مقنطرة أو بوابات. الباحة الأولى مع البوابة الإمبراطورية، كانت مفتوحة للجميع، وقد أُبلغ كالكوين ومرافقيه بوجوب الانتظار فيها ريثما يمر الصدر الأعظم وحاشيته. أما الباحة الثانية فكانت مفتوحة فقط أمام رجال البلاط والزائرين. عند البوابة الوسطى (أورته قابي)، كان على كالكوين أن يترجل ويتجرد من أي سلاح قد يكون في حوزته، احتراماً للسلطان. إدراكاً منه لهذا العرف، ترك كالكوين سيفه في المنزل كما أبلغ أتباعه بألا يحملوا أسلحة في ذلك اليوم. بإشارة من عريف الاحتفالات، سُمح للموكب بالدخول إلى الباحة الثانية. كان عرفاء الاحتفالات



14أ. جان باتيست فانمور
موكب السفير، 1725
88.5 × 120.5 سم
مجموعة لوحات المستشرقين في مؤسسة سنا وإينان كراتش





14ب. جان باتيست فانمور،
رسم تخطيطي للباحة الثانية
باستيل على ورق أزرق
488 × 458 ملم
فيينا، مطبوعات ورسوم معهد الفنون الجميلة،
المصنّف رقم HZ 2849

يسيرون في المقدمة وهم يضربون الحجارة بالعصي الفضية الخاصة بالإحتفالات معلنين عن الزيارة. إلا أنه من المستبعد أن يكون أحد الموجودين قد سمعهم بالفعل، حيث أن ضجيجا أعلى بكثير ملأ الباحة بينما كان الضيوف يعبرون البوابة. إنقض «آلاف الجنود من الإنكشارية» على الأوعية المليئة بالأطعمة التي أحضرت من المطابخ المتاخمة.[3] كان تزامن توزيع الأطعمة على الانكشارية مع دخول الزائرين الأجانب في الباحة الثانية حدثاً مدبراً يحمل معان هامة. إذ لا بدّ أن يترك انقضاض مجموعة الانكشارية على الطعام بصخب أثرا في السفير وحاشيته - ليس فقط بسبب صيحات الرجال المصمّة للآذان، بل لما يحمله من مغزى أعمق. كانت فرقة النخبة هذه عنصراً نافذاً في صفوف الجيش، وكانت قد حرّضت على عدد من حركات التمرد. يُعتبر اندفاع جنود الانكشارية بحماس نحو أوعية الأرز إشارة إلى رضاهم على الحكم الحالي. فلو بقوا جالسين متحفظين، لكان ذلك يعني وجود حالة اضطراب في صفوف الفرقة وإشارة إلى تمرد محتمل.[4] لذا، بالنسبة لجنود الانكشارية، كانت هذه اللحظة مناسَبة للتعبير عن موقفهم، ولكن في الوقت نفسه، يبدو جلياً أن هذا الطقس كان لإبراز قوة السلطان: فهو الذي يقرر متى يأكل الجمع ومتى لا يأكلون. لم يكن كالكوين ليتفاجأ بعرض القوة هذا؛ فقد تمّ تحديد تاريخ اللقاء ليتوافق مع دفع الرواتب الفصلية لجنود الانكشارية. من المحتمل أنه سمع أو قرأ عن هذا الموضوع في السابق، وقد يكون أيضاً سكرتيره ريغو يعرف بلا شك عن هذه العادة، حيث أن هذه المقابلة المدروسة بدقة مع السلطان مرتبة بنفس الشكل تقريباً منذ القرن الخامس عشر ويعرف الزائرون تماماً ماذا ينتظرهم. كان كالكوين يمتلك كتاب «L'Ambassadeur et Ses Fonctions par Monsieur de Wicquefort» (السفير ومهامه بقلم السيد دو ويكفور) الذي نشر عام 1682 والذي يصف بالتفصيل مقابلات السفراء مع السلطان.[5]

ضمّ الوفد المرافق جان باتيست فانمور، «رسام أحضره سعادته عمداً لكي يرسم المقابلة».[6] تستند لوحات مقابلة كاكوين الثلاث على مشاهدات فانمور الشخصية. ومن الغريب أنه رسم الشرفات الخارجية المحيطة بالباحة الثانية مع صف من الأعمدة المزدوجة بينما هو في الحقيقة صف من الأعمدة المفردة. لا يسعنا سوى أن نخمن الأسباب وراء ذلك.[7]

تخصص فانمور بالتقاط لحظات كهذه، لحظات اعتبرها العديد من السفراء ذروة مسيرتهم المهنية. ولم يكن أول فنان يصوّر مقابلات المبعوثين الأجانب مع السلطان؛ فهو ينتمي إلى مجموعة من الفنانين اعتادوا السفر مع البعثات والوفود الدبلوماسية لتوثيق المناسبات البارزة. إلا أنه، على ما يبدو، كان يتمتع بنوع من الاحتكار في اسطنبول حيث كانت خدماته هي المطلوبة في أغلب الأحيان. لا يُعرف متى كُلّف فانمور بمهمة كهذه للمرة الأولى، قد تكون عند مقابلة بوناك مع السلطان في 13 نيسان/ أبريل 1717، في مدينة أديرنة حيث يقضي السلطان فترة طويلة خلال أشهر الصيف. من المؤكد أن هذه المقابلة رسمت على يد فنان: فهناك رسم لا يزال موجود، ولوحة حفر صنعت على أساسه نُشرت في سنة 1894.[8] لا يمكن التأكيد إذا كان هذا الرسم قد استخدم أيضاً كأساس للوحة لكنه احتمال معقول. توجد في إحدى المجموعات الخاصة لوحة تصوّر مقابلة مع السلطان قريبة جداً من عمل الحفر المذكور، وإذا كانت تمثّل بالفعل مقابلة بوناك عام 1717، فهي أول لوحة معروفة لمقابلة رسمت على يد فانمور.[9] بعد ذلك، كلّفه العديد من السفراء بمهام مماثلة. مع ذلك، يبدو أنه كان يعدل ويوسع مجموعته باستمرار. وهكذا، بينما أنجز سنة 1724 لوحتين فقط للسفير الفرنسي داندروزيل، لبى طلب كالكوين لمهمة مماثلة بمجموعة من ثلاث لوحات. لا يمكن القول أكثر من ذلك حول تطوّر مسيرة فانمور من دون حصر مفصّل لأعماله والتعرف على كافة رسومه للمقابلات.

يوجد رسمان تخطيطيان قد يكون أنجزهما فانمور ميدانياً بهدف استخدامهما فيما بعد في المحرف كأساس للوحاته (الصورتان 14ب و14ج)،[10] ولا تظهر فيهما الشرفات الخارجية في الخلفية مما لا يساعد على توضيح لغز الأعمدة المزدوجة. عند مقارنتهما باللوحات النهائية، يصبح جلياً أن فانمور رسم التخطيطان بقدر كبير من التفصيل. ومن الملفت أن وجه السفير تُرك فارغاً في الرسم التخطيطي للموكب كي يتمكن فانمور من ملئه كما يريد بوجوه سفراء آخرين. ومن الواضح أن هذان الرسمان قد أنجزا خلال حفل استقبال كالكوين وليس أي سفير آخر، من التفاصيل الدقيقة للغاية في اللوحة ولكون كافة الرسوم في فيينا تحمل تقاربات محددة جدا مع اللوحات في مجموعة كالكوين. تختلف النسخة المخصصة لسفير البندقية عن نسخة كالكوين، بالإضافة إلى وجه السفير طبعا ووجوه حاشيته، في العديد من النقاط التفصيلية، خاصة في تصوير جنود الانكشارية وعدم وجود الأعمدة المزدوجة (14د).

رسم فانمور كالكوين وحاشيته بنظرة فطنة



14 ج. جان باتيست فانمور،
رسم تخطيطي للباحة الثانية
باستيل على ورق أزرق
468 × 580 ملم
فيينا، مطبوعات ورسوم معهد الفنون الجميلة،
المصنّف رقم HZ 2855

للتفاصيل ويبدو أنه أنجز رسوماً شخصية حقيقية لعدة شخصيات بالإضافة إلى السفير نفسه. يتقدم الموكب رؤساء الاحتفالات وخلفهم المترجم الامبراطوري أو الترجمان، ألكسندر غيكا، ومترجم السفير كارلو كاراتزا. لم يسمح سوى لعدد ضئيل من أتباع كالكوين بمرافقته للقاء المجلس الامبراطوري داخل الديوان (الرسم الثاني) وخلال المقابلة الفعلية في صالة العرض (عرض أوضه سي) (الرسم الثالث). ولا يوضح التقرير المكتوب من كان ينتمي إلى تلك المجموعة المختارة، غير أن فانمور رسم الأوروبيين الستة نفسهم في كل من لوحات المقابلات الثلاثة، ونعرف من خلال السرد أن سكرتيري كالكوين كانا يسيران خلفه مباشرة. الرجل بالرداء الأحمر هو السكرتير جان لويس ريغو، وهو يحمل أوراق الاعتماد كما يتضح في الرسم الثالث، أما هوية السكرتير الثاني فهي مجهولة. كان المستشار رومولدوس رومبوتس من المقربين جداً للسفير لكننا لا نستطيع التعرف عليه في الرسم، وللأسف، لا نعرف أسماء ومناصب الرجال الثلاثة الآخرين. أما باقي المرافقين فهم من التجار الهولنديين. تشير التعليمات التي تلقاها السفير الهولندي اللاحق فريدريك غيسبرت فان ديدم سنة 1785 إلى أنه «يجب أن تكون البزّتان الاحتفاليتان اللتان سوف يرتديهما السفير أثناء المقابلتين مصنوعتان من القماش الثمين: قد يستخدم الذهب في تلك المخصصة لمقابلة السلطان والفضة في الأخرى المخصصة للمقابلة الثانية، ويجب أن تكون كلتاهما مطرزتان بالكثير من الزخارف على طول طيات الخياطة»[11] يبدو أن هذا العرف كان سائداً منذ أكثر من ستين عام، حيث يرتدي كالكوين سترة بطول الركبة ومطرزة بسخاء بخيوط الذهب، خاصة على ظهر الأكمام وأربطة جواربه. أما باقي الرجال فكانوا يتباهون بقبعاتهم المثلثة الشكل وبالشعر المستعار المرذّذ. الاستثناء الوحيد هو الرجل الذي يرتدي كساء أحمر، حزام مذهب وحذاء عال. يبدو واضحاً من مظهره أنه تركي وليس أوروبي. وظيفته غير واضحة؛ قد يكون «الجوخه دار»، المساعد التركي للسفير الذي يهتم بالشؤون الدبلوماسية اليومية. [12]

إ. س. ن

[1] المحفوظات الوطنية، لاهاي، أرشيف عائلة كولكوين، 561-01.16.10.1، «Relaas van de Aankomst en Audientie van Zijn Exellentie Mijn Heere Cornelis Calkoen Ambassadeur» تستند تفاصيل الأحداث المصورة في لوحات المقابلات الثلاث على هذه الوثيقة.

[2] اللوحات الأربع التي تتعلق بسفارة مندوب البندقية ضمن مجموعة متحف بيرا (مؤسسة سنا وإينان كراش الخيرية)؛ أنظر «The Portraits from the Empire. The Ottoman world and the Ottomans from the 18th to 20th century» ، إسطنبول، 2005، ص. 46-53. يشير الكتاب إلى أن السفير المذكور يمكن أن يكون مندوب البندقية فرانشيسكو غريتي الذي عاش في إسطنبول من سنة 1723 إلى 1726.

[3] المحفوظات الوطنية، لاهاي، أرشيف عائلة كولكوين، 561-01.16.10.1، «سرد وصول...» : «. . . ter naeuwer nood verschijnt men in het tweede avant-cour, wanneer men eenige duijsent janitzars, haer rangh verlaetende, uijt al haer maght zag aanlopen, en met veel empressement vallen op eenige broden en schotels met gekookte rijs, expres voor haer gedestineert. Het Gouvernement heeft een groot behagen in dese ijver der militie, hetselve als een pleghtigh bewijs aanziende van haer genoegen, submissie en gehoorzaemheid.». (ما أن وصل أعضاء الوفد إلى الباحة الثانية، حتى رأوا آلاف الجنود من الإنكشارية وقد خرجوا من الصفوف وتوجهوا نحوهم ثم انقضوا على الخبز وأواني الرز المطبوخ التي وضعت على الأرض لأجلهم. كانت الحكومة فرحة لحماس العسكريين هذا، الذي كان ينظر إليه كدليل واضح على رضاهم وعلى استكانتهم وطاعتهم.)

[4] وفقاً لبعض المصادر، كان جنود الإنكشارية يعبرون عن استيائهم أحياناً بركل أواني الأطعمة في الباحة الثانية، إشارة منهم إلى أنهم سيباشرون إضراباً عن الطعام.

[5] المحفوظات الوطنية، لاهاي، أرشيف عائلة كولكوين، 189-01.16.10.1.

[6] المحفوظات الوطنية، لاهاي، أرشيف عائلة كولكوين، 561-01.16.10.1، «Relaas». إسم الرسام غير موجود، لكنه لا يمكن أن يكون سوى فانمور.

[7] في معرض «Topkapi à Versailles. Trésors de la Cour ottomane»، كتاب المعرض، متحف قصري فرساي وتريانون الوطني، 1999، باريس 1999، ص. 70، نقرأ أن فانمور رسم صفي الأعمدة

للتوافق مع الذوق الأوروبي السائد حينذاك: «كانت هذه الباحة معروفة جيداً من قبل الفنان الذي اعتقد أن عليه تلبية ذوق جمهوره الأوروبي». لا يعطي الكاتب أية حجج تثبت نظريته هذه.

[8] الرسم: «The audience with the sultan of the ambassador marquis de Bonnac on 13 April 1717 (?)»، رسم بالقلم والحبر، 19 × 26 سم، باريس محفوظات وزارة الشؤون الخارجية، تركيا، «Mémoires et Documents»، 10، الورق 158.

لوحة الحفر: «The audience with the sultan of the ambassador marquis de Bonnac on 13 April 1717»، المستنسخة في كتاب شارل شيفر Charles Schefer، «Mémoire historique sur l'ambassade de France à Constantinople Par le marquis de Bonnac»، باريس 1894.

[9] مجموعة خاصة، إسطنبول، مستنسخة في كتاب بول وريندا وسينت نيكولاس وإريبوغلو Bull, Renda, Sint Nicolaas and Irepoglu، «An Eyewitness of the Tulip Era: Jean-Baptiste Vanmour»، اسطنبول، كوش بانك 2003، ص. 87. تختلف مقاييس هذه اللوحة عن رسوم المقابلات مع السلطان التي أنجزها فانمور في السنوات الأخيرة (60.5 × 87 سم بدلاً من حوالي 90 × 120 سم) وأشير إلى الشخصيات المرسومة باستخدام الأرقام بينما لا يوجد ذلك في اللوحات الأخرى.

[10] الرسوم المحفوظة في مكتب مطبوعات أكاديمية الفنون الجميلة (Kupferstich Kabinett der Akademie der Bildenden Künste)، فيينا، رقم HZ 2849 و HZ 2855.

[11] «. . . de twee galakleederen voor d'audientien van rijk stof moeten zijn, zo zoude men voor den gr [oote] heer goud kunnen neemen, om voor d'andre zilver, beyde op alle naaden zeer rijk geborduurt.»، المحفوظات الوطنية، لاهاي، أرشيف عائلة فان ديدم فان غيلدر، 38، «Instructies voor F.G. van Dedem van de Gelder als ambassadeur bij het Turkse hof, 1785» (تعليمات لفرديريك غيسبرت ديدم فان دي غيلدر كسفير لدى البلاط التركي، 1785).

[12] في كتاب معرض Topkapi à Versailles 1999، ص. 70، نقرأ أن مترجمين من البلاط العثماني كانا في مقدمة الموكب وأن الرجل الذي يرتدي الكساء الأحمر وقبعة الفرو الذي يسير ضمن حاشية كالكوين هو ربما مترجم السفارة. نعتقد أن هذا الاحتمال غير صحيح، نظراً لظهور كاراتزا في الرسم الثاني المخصص لهذه المقابلة.



14د. جان باتيست فانمور
الوفد الدبلوماسي أثناء اجتيازه الباحة الثانية في قصر الطوب قابي، 1725 (؟)
ألوان زيتية على قماش، 90 × 121 سم
مجموعة لوحات المستشرقين في مؤسسة سنا وإينان كراتش



جان باتيست فانمور

فالنسيين، 1671 – إسطنبول، 1737

15. العشاء الذي أقامه الصدر الأعظم على شرف السفير كورنيليس كالكوين في 14 أيلول/ سبتمبر 1727

1727- 1730

ألوان زيتية على قماش، 88.2 × 119.1 سم

المتحف الوطني Rijksmuseum، أمستردام

(SK-A-4077)

• المعارض:

«Les peintures'turques'de Jean-Baptiste Vanmour, 1671-1737» (لوحات جان باتيست فانمور «التركية»، 1671 -1737)، أنقرة وإسطنبول 1978.

«Het Turkse hofleven in de achttiende eeuw. Schilderijen van Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737)» (حياة البلاط التركي في القرن الثامن عشر. لوحات جان باتيست فانمور (1671 -1737)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 1978.

«Topkapi & Turkomanie. Turks-Nederlandse ontmoetingen sinds 1600» (الطوب قابي والنزعة التركية. اللقاءات التركية– الهولندية منذ عام 1600)، متحف برنسسهوف Princessehof للخزفيات في ليوفاردين ومتحف الإثنولوجيا Museum voor Volkenkunde في روتردام 1990.

«Topkapi à Versailles. Trésors de la Cour ottomane» (قصر الطوب قابي في فرساي. كنوز البلاط العثماني)، متحف قصري فرساي وتريانون الوطني، 1999.

«De Ambassadeur, de Sultan en de Kunstenaar. Op audiëntie in Istanbul» (السفير والسلطان والفنان. مقابلة في اسطنبول)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 2003.

«An eyewitness of the Tulip Era. Jean-Baptiste Vanmour» (شاهد على عصر الزنبق. جان باتيست فانمور)، قصر الطوب قابي في اسطنبول، 2003 – 2004.

«Istanbul. De Stad en de Sultan» (إسطنبول. المدينة والسلطان)، مبنى «الكنيسة الجديدة» Nieuwe Kerk، أمستردام، 2006 – 2007.

«Jean Baptiste Vanmour. Peintre de la Sublime Porte 1737-1671» (جان باتيست فانمور. رسام الباب العالي 1671-1737)، متحف الفنون الجميلة في مدينة فالنسيين الفرنسية، 2009 – 2010.

• المراجع:

أوغوست بوب A. Boppe، 1911.

ر. فان لوترفيلت R. van Luttervelt، 1958.

ج. ر. بوسشا إردبرينك G.R. Bosscha Erdbrink، 1975.

«Les peintures 'turques'»، 1978.

«Het Turkse hofleven»، 1978.

هانس تونيسن Hans Theunissen، 1989.

«Topkapi à Versailles»، 1999.

بول وريندا وسينت نيكولاس D. Bull, G. Renda en E. Sint Nicolaas، 2003.

بول وريندا وسينت نيكولاس و إريبوغلو D. Bull, G. Renda, E. Sint Nicolaas en Irrepoglu، 2003.

«Portraits from the Empire» 2005.

«Istanbul. De Stad en de Sultan»، 2006.

أولغا نيفيدوفا O. Nefedova، 2009.

سيت غوبين وإيفلين سينت نيكولاس S. Gopin en E. Sint Nicolaas، 2009.

تظهر اللوحة الثانية، التي رسمها فانمور لتخليد مقابلة كالكوين مع السلطان أحمد الثالث، حفل الغداء الذي أقامه الصدر الأعظم لضيوفه. كان مجلس الإمبراطورية، أو الديوان، يجتمع دائماً في أيام السبت والأحد والاثنين والثلاثاء، وتقام حفلات الاستقبال والمقابلات يومي الأحد أو الثلاثاء، وهما اليومان اللذان تأخذ فيهما الشؤون الإدارية وقتاً أقل بشكل عام. كان الهدف من حضور إحدى هذه الاجتماعات الإطلاع على أخبار الحكومة وإدارة العدل في الإمبراطورية العثمانية. وكان يعقب الإجتماع دفع رواتب جنود الانكشارية، يليه تقديم وجبة الطعام.

كانت قاعة اجتماعات الديوان تتألف في الأصل من ثلاث غرف، تعتبر اثنتان منها ملحقات، كما يبدو واضحاً من اللوحة، وتسميان «القبة آلتى» أي «تحت القبة»، حيث يجلس الكتبة. أما الثالثة، وهي غرفة مغلقة، كانت مكتب رئيس الديوان حيث تودع المحفوظات الإدارية.[1]

سمح لستة رجال من حاشية كالكوين بمرافقته داخل الديوان، أما البقية فكانوا ينتظرون في الخارج. أجلس كالكوين على الفور على كرسي بلا ظهر أو ذراعين، لكنه ما أن جلس حتى اضطر للوقوف ثانية، إذ دخل الصدر الأعظم من الباب الخلفي. بعد أن جلس الصدر الأعظم، ربت إثنان من «القاضي عسكري» (سلطات القضاء العليا) الوسائد خلفه ليتكأ عليها ثم وضعا قدميه على كرسي قدمين مغطى بقماش أحمر مطرز بالأزهار الذهبية. وصل الترجمان واستعلم عن صحة كالكوين نيابة عن الصدر الأعظم. ثم تمت معالجة مختلف المسائل خلال هذه الجلسة، بما في ذلك التماسات العوام. بعد الانتهاء من هذه الشؤون، حان وقت دفع رواتب جنود فرقة الانكشارية. بدأ ذلك تبعاً لطقوس مدروسة بدقة، ووُزّعت بعدها الأكياس التي تحتوي على رواتب الجنود: سلمت إلى الرجال الواقفين في الخارج، واحداً تلو الآخر، لكل من الألف وثمان مئة جندي. إثر هذه المراسم، التي وصفت بأنها كانت «طويلة جداً ومملة»، حان وقت الطعام.[2] كان البعض يتناول طعامه على طاولات طويلة في الباحة الثانية، بينما أُجلس الذين خصصت لهم الطاولات في الداخل، وقدم لهم الطعام وفقاً لقواعد صارمة. هذه هي اللحظة التي سجلها فانمور في لوحته. الشخص الجالس في وسط اللوحة هو الصدر الأعظم نوشهرلي داماد إبراهيم باشا الذي سبق وقابل كالكوين في شهر آب/ أغسطس. يجلس السفير الجديد في المكان المقابل، على مقعد منخفض، ويحيط بهما ترجمان البلاط العثماني، ألكسندر غيكا (على يسار الناظر) وترجمان السفير، كارلو كاراتزا، وكان وجود المترجمين يجعل المحادثة



15أ. جان باتيست فانمور
مأدبة عشاء في القصر على شرف السفير 1725 (؟)
ألوان زيتية على قماش، 90 × 121 سم
مجموعة لوحات المستشرقين في مؤسسة سنا وإينان كراتش

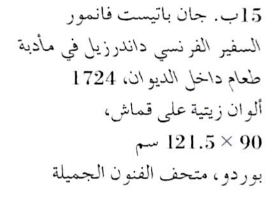


ممكنة. وضع فانمور الأفراد الأربعة هؤلاء في قلب اللوحة المضاء بشكل رائع. تُعرف النافذة المشبكة فوق الصدر الأعظم بـ«عين السلطان». مع أنه ليس من الواضح بتاتاً ما إذا كان السلطان يجلس بالفعل وراءها للاستماع إلى ما يقال خلال الجلسة، فإن مجرد هذا الاحتمال يشكل سبباً كافياً للجميع لاختيار كلماتهم بعناية. رسم فانمور أحياناً ظلَّ وجه خلف النافذة المشبكة، كما في النسخة المخصصة لممثل البندقية (الصورة 15أ). لا نعرف تحديداً وظيفة الملحق الصغير على اليسار. يبدو أن هناك ممر يقود إلى الجهة الخلفية، مما يوحي بأن الغرفة توفر منفذاً مباشراً إلى جناح الحريم في القصر، وقد يكون هذا الملحق بنية صغيرة مغلقة يستخدمها الخدم.[3] أُحضرت سلطانيات المياه لغسل الأيدي، ثم قُدِّم العشاء في أطباق فضية كبيرة، «الواحد تلو الآخر، بمجموع يزيد عن 15 أو 20 طبق، والتي استوليَ عليها بسرعة كبيرة لدرجة أن الحصول على حصتين أو ثلاث كان شبه مستحيل».[4] قُدِّم للشخصيات الأعلى مرتبة شراب الليمون أو «الشربت» مع الطعام، بينما شرب الآخرون الماء. وفي الختام، ظهر الخدم من جديد مع المزيد من الماء لغسل الأيدي، بالإضافة إلى ماء الورد والعطور، وقُدِّمت القهوة. بعد ذلك حان موعد المقابلة الحقيقية، ذروة زيارة السفير كالكوين.

يمكن إجراء مقارنة مثيرة بين هذه اللوحة وطلبية أخرى لفانمور أنجزها قبل ثلاث سنوات للسفير الفرنسي، الفيكونت داندريزيل (الصورة 15ب). سجلت هذه المقابلة السابقة في لوحتين محفوظتين حالياً في متحف الفنون الجميلة في مدينة بوردو الفرنسية.[5] رغم التركيبة المطابقة إلى حد كبير، يمكن ملاحظة بعض الفروقات، في السجاد مثلاً، وفي تصوير «عين السلطان» وفي وضعية رئيس المراسم وفريقه. في اللوحة السابقة، يظهر الصدر الأعظم وهو يكلم ترجمانه، بينما ينتظر السفير الفرنسي وترجمانه ترجمة ما قاله. هذا المشهد أقل جموداً من المشهد الذي يظهر فيه كالكوين، ويقدم تفسيراً صامتاً للحدث. غير أن هذه اللوحة ينقصها التركيز الواضح الذي خصصه فانمور للنسخة التي أنجزها لكالكوين بعد بضع سنوات. بنيت لوحة السفير الفرنسي بطريقة تجعلها تحوي معلومات أكثر. في هذه النسخة، نرى أن الطعام لم يقدم إلى القاضيين الكبيرين، بل هما يجلسان على طاولة لوحدهما منفصلان عن باقي المدعوين. فبصفتهما مسؤولين عن الشرع المقدس، لا يسمح لهما تناول الطعام على نفس الطاولة التي يجلس عليها المسيحيون. بعدم رسمه للخادم، شدد فانمور على هذا التفصيل بشكل أكبر. نرى على أقصى اليسار في اللوحة المحفوظة في بوردو، أبناء السفير داندريزيل الذين رافقوه طوال المقابلة.

وفيما يتعلق بهذه اللوحة أيضاً، يمكن العثور على الرسوم التخطيطية التي أنجزت على أساسها في مجموعة أكاديمية الفنون الجميلة في فيينا (الصور 15ج و 15د و 15هـ). تظهر إحدى هذه الرسوم المقطع الأوسط من اللوحة بشكل أفقي، بينما يمثل الرسمان العموديان المشاهد في الجانبين. على الرغم من بعض الاختلافات في المسائل التفصيلية، تُعتبر قدرة الفنان على نقل هذه الرسوم بأمانة إلى اللوحات أمراً ملفتاً. ساعدت الصيغة النظامية المتبعة في هذه المقابلات في طمأنة الأطراف الزائرة في يوم تاريخي كهذا. في نفس الوقت كان أقل انحراف عن الطقوس المعتادة يثير تكهنات مقلقة حول مغزاه. على سبيل المثال، نقلت الرواية المكتوبة حول الزيارة «Relaas» أن ملابس الصدر الأعظم في 14 أيلول/ سبتمبر 1727 اختلفت عن العرف السائد: «صاحب السمو... كان يرتدي الساتان الأحمر بحاشية من فرو السمور، بينما يرتدي عادة سترة تحتية من الساتان الأبيض ليميز نفسه عن باقي الوزراء الذين كان يسمح لهم بارتداء أي لون عدا الأبيض».[6] اختار فانمور أن يرسم الصدر الأعظم باللون الأبيض التقليدي في هذه اللوحة، ربما لتحاشي أي إرتباك. خرج الصدر الأعظم عن الأعراف الرسمية أيضاً خلال مقابلة شهر آب/ أغسطس، حيث ظهر بدون عمامة. وتقول وثائق «السرد» (Relaas): «كانت العمامة





15ب. جان باتيست فانمور
السفير الفرنسي داندرزيل في مأدبة طعام داخل الديوان، 1724
ألوان زيتية على قماش،
90 × 121.5 سم
بوردو، متحف الفنون الجميلة

15ج. جان باتيست فانمور
رسم تخطيطي للديوان، مقطع من الوسط مع الصدر الأعظم وكالكوين
باستيل على ورق أزرق
432 × 582 ملم
فيينا، مطبوعات ورسوم معهد الفنون الجميلة، المصنّف رقم HZ 2851

15د. جان باتيست فانمور
رسم تخطيطي للديوان، مقطع من اليسار
باستيل على ورق أزرق
416 × 279 ملم
فيينا، مطبوعات ورسوم معهد الفنون الجميلة، المصنّف رقم HZ 2850

15هـ. جان باتيست فانمور
رسم تخطيطي للديوان، مقطع من اليمين
باستيل على ورق أزرق
425 × 280 ملم
فيينا، مطبوعات ورسوم معهد الفنون الجميلة، المصنّف رقم HZ 2857

الثقيلة مزعجة للغاية في الحر الشديد، وكما شرح ترجمان البلاط لنظيره، فإن سموّه قرر عدم مراعاة هذا التفصيل المراسمي وأنه استقبل ممثل البندقية (البايلو) بنفس الطريقة.»[7]

إ. س. ن

[1] وضعها الحالي نتاج عملية ترميم صارمة أجريت سنة 1942.

[2] المحفوظات الوطنية، لاهاي، أرشيف عائلة كولكوين، 1.561-01.16.10، «Relaas van de Aankomst en Audientie van Zijn Exellentie Mijn Heere Cornelis Calkoen Ambassadeur» (سرد ووصول ومقابلة صاحب السعادة، السفير كورنيليس كالكوين).

[3] تظهر صور الديوان القديمة بنية من هذا النوع، غير أن موظفي قصر الطوب قابي يقولون أنه لم يكن هناك باب في هذا المكان بتاتا.

[4] النص الأصلي: «te weeten den een nae den ander ende dat tot 15 à 20 incluijs, dewelcke zoo schielijk worden opgenoomen, dat men ter naauwer nood de hand 2 of 3 mael daer in kan brengen». المحفوظات الوطنية، لاهاي، أرشيف عائلة كولكوين، 1-01.16.10.561، «Relaas».

[5] «Musée des Beaux Arts de Bordeaux» (متحف الفنون الجميلة، بوردو)، تحت الرقمين 5730 و5731.

[6] «Syn Hoogheyd . . . was gekleet in Rood Satyn gevoedert met sabelbond, hoewel den Primo Vizier anders gemeenlyk draegt een vest van witt satyn om sigh te Onderscheyden van de andere viziers, die alle andere Coulaeuren mogen dragen uytgenoemn het witt»

[7] «. . . die sware Tulband hem incommodeerde voor namelyk in de groote hitte, soo verseeckerde den dragoman van het Hoff an die van den Ambassadeur, dat syn Hoogheyt dat point van ceremonie niet en Observeerde ende den Tegenwoordigen Bailo van Venetien ook niet anders had Ontfangen». المحفوظات الوطنية، لاهاي، أرشيف عائلة كولكوين، 1.561-01.16.10، «Relaas».





جان باتيست فانمور
فالنسيين، 1671 – إسطنبول، 1737

16. السفير كورنيليس كالكوين خلال مقابلته مع السلطان أحمد الثالث في 14 أيلول/سبتمبر 1727
1727 -1730
ألوان زيتية على قماش، 88.5 × 120 سم
المتحف الوطني Rijksmuseum، أمستردام
(SK-A-4078)

• المعارض:
«Herdenkingstentoonstelling 350 jaar Nederland-Turkije 1612-1962» (معرض في ذكرى مرور 350 عاماً على العلاقات بين هولندا وتركيا 1612 -1962)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 1962.
«Les peintures 'turques' de Jean-Baptiste Vanmour, 1671-1737» (لوحات جان باتيست فانمور «التركية»، 1671 -1737)، أنقرة 15 واسطنبول 1978.
«Het Turkse hofleven in de achttiende eeuw. Schilderijen van Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737)» (حياة البلاط التركي في القرن الثامن عشر. لوحات جان باتيست فانمور (1671 -1737)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 1978.
«Topkapi & Turkomanie. Turks-Nederlandse ontmoetingen sinds 1600» (الطوب قابي والنزعة التركية. اللقاءات التركية- الهولندية منذ عام 1600)، متحف برنسسهوف Princessehof للخزفيات في ليوفاردين، ومتحف الإثنولوجيا Museum voor Volkenkunde في روتردام، 1990.
«Topkapi à Versailles. Trésors de la Cour ottomane» (قصر الطوب قابي في فرساي. كنوز البلاط العثماني)، متحف قصري فرساي وتريانون الوطني، 1999.
«De Ambassadeur, de Sultan en de Kunstenaar. Op audiëntie in Istanbul» (السفير والسلطان والفنان. مقابلة في اسطنبول)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 2003.
«An eyewitness of the Tulip Era. Jean-Baptiste Vanmour» (شاهد على عصر الزنبق. جان باتيست فانمور)، قصر الطوب قابي، إسطنبول، 2003 – 2004.
«Istanbul. De Stad en de Sultan» (إسطنبول. المدينة والسلطان)، مبنى «الكنيسة الجديدة» Nieuwe Kerk، أمستردام، 2006 – 2007.
«Jean Baptiste Vanmour. Peintre de la Sublime Porte 1671-1737» (جان باتيست فانمور. رسام الباب العالي 1671 -1737)، متحف الفنون الجميلة في مدينة فالنسيين الفرنسية، 2009 – 2010.

• المراجع:
أوغوست بوب A. Boppe، 1911.
ر. فان لوترفيلت R. van Luttervelt، 1958.
ج. ر. بوسشا إردبرينك G.R. Bosscha Erdbrink، 1975.
«Les peintures 'turques'» 1978.
«Het Turkse hofleven» 1978.
إنغريد بينيوك Ingrid Biniok، 1985.
هانس تونيسن Hans Theunissen، 1989.
«Topkapi à Versailles» 1999.
بول وريندا وسينت نيكولاس D. Bull, G. Renda en E. Sint Nicolaas، 2003.
بول وريندا وسينت نيكولاس، وإريبوغلو D. Bull, G. Renda, E. Sint Nicolaas en Irrepoglu، 2003.
«Portraits from the Empire» 2005.
«Istanbul. De Stad en de Sultan» 2006.
أولغا نيفيدوفا O. Nefedova، 2009.
سيت غوبين وإيفلين سينت نيكولاس S. Gopin en E. Sint Nicolaas، 2009.

بعد تناول وجبة الطعام في الديوان، أُعطِيَ كالكوين ومرافقيه قفاطيناً كعربون لحسن الضيافة جزئياً، ولكن لإخفاء ملابس الزائرين «الكفار» أيضاً. تبعاً لأحد مصادر القرن الثامن عشر «لا يمكن لأحد مشاهدة وجه السلطان المجيد قبل أن يأكل من خبزه وملحه ودون أن يرتدي ثوبا من عنده.»[1] أعطيت لكالكوين حلة وهي عبارة عن قفطان من الحرير المبطن بالفرو بينما تلقى أتباعه أثوابا أبسط. كانت القفاطين التركية الاحتفالية تصنع في مشغل خاص داخل قصر الطوب قابي من أنسجة خاصة محاكة على طبقتين ومدعّمة بخيوط معدنية، مما يعطي هذا النوع من الملابس صلابته المميزة. النقوش أيضاً ملفتة وهي على شكل سعف نخيل ضخمة وأوراق أشجار طويلة ومتعددة الأشكال مترابطة فيما بينها لتشكل إكليلا. خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، كان هذا النقش المميز مخصصاً للمبعوثين الأجانب. (صورة 16أ).[2]
جرت المقابلة في صالة العرض أو صالة الاستقبال (عرض أوضه سي) وهي عبارة عن مبنى مستقل



16أ. القفطان الذي تلقاه السفير السويدي غوستاف سلسينغ
حرير مع خيوط الذهب والفضة
السويد، مجموعة بيبي



16ب. جان باتيست فانمور
السلطان أحمد الثالث يستقبل سفيراً أوروبياً، 1725 (؟)
ألوان زيتية على قماش، 90 × 121 سم
مجموعة لوحات المستشرقين في مؤسسة سنا وإينان كراتش



في باحة القصر الثالثة.[3] وإضافةً إلى كونها صالة لاستقبال السفراء الأجانب، تستخدم هذه القاعة للمشاورات بين الوزير الأعظم والسلطان، تنصيب السلطان الجديد، واحتفالات أعياد مولد أولياء العهد.

سمح للرجال الستة الذين رافقوا كالكوين إلى الديوان بالدخول معه إلى المقابلة، وكان من بينهم الرسام فانمور الذي ذكر اسمه السكرتير ريغو في هذه المرحلة من سرد الواقعة. قبل السماح لكالكوين بدخول الصالة، قدم قائد قوات الانكشارية للسلطان وصل استلام أجور جنوده التي دُفعت، ثم دخل الصدر الأعظم وجلس في المكان المخصص له. طوال الزيارة، كانت المحادثات مع السلطان تتم عن طريق الصدر الأعظم، بمساعدة المترجمين بالطبع، حيث لم يكن يسمح للزوار الأجانب بالتحدث مباشرة إلى السلطان. «كان السلطان يجلس في تمام وسط عرشه الذي كان على شكل سرير عريض، وتستريح قدماه على الدرجة الثانية من الدرجات المؤدية إلى العرش.»[4] إلى جانبه، يقف الأمراء الأربعة الصغار وأيديهم على أحزمتهم احتراماً للسلطان. ويحمل العرش الغني بالزخارف علمين على كل منهما عمامة ترمز إلى أحد جزئي الامبراطورية، الأناضول والروملي. تظهر اللوحة بوضوح أن رجال حاشية كالكوين كانوا جميعاً مدعومين - أو مقيدين - بمرافقين أتراك يمسكون بهم بكلا ذراعيهم. هناك تفسيرات مختلفة لهذه العادة، فبعض الكتاب يصفون هذا التصرف على أنه لمساندة الزوار وبالتالي من نوع التهذيب بينما يشير آخرون إلى أن الهدف كان حماية السلطان من أي هجوم محتمل. في كتابه «سرد وصول...»، ذكر ريغو أن الضباط الذين كانوا يرافقون الزوار الهولنديين «كانوا يمسكون بهم من تحت أذرعهم موفرين لهم ركيزة قوية».[5]

نظر السلطان إلى الهدايا التي سلمت للقصر في الصباح الباكر من ذلك اليوم، ثم تمّ تقديم كالكوين. بعد الانحناءة الإلزامية، ألقى كالكوين كلمته باللغة الهولندية وأعرب عن أمانيه بدوام حسن العلاقات بين البلدين. وبعد انحناءة أخرى، سلمه السكرتير ريغو أوراق الاعتماد التي أعطاها مباشرة إلى ألكسندر غيكا، مترجم البلاط العثماني. يظهر الرسم غيكا من الخلف وهو ينحني أمام السلطان. إنتقلت إثر ذلك محفظة الحرير المزخرفة التي تحتوي أوراق الاعتماد من يد إلى أخرى ووضعت في النهاية في خانة الكتابة الموجودة قرب السلطان على عرشه. من ثم ألقيت كلمة كالكوين باللغة التركية أمام السلطان - حيث كان السفير أحضر معه لزوماً نسخة مترجمة - وأجاب الصدر الأعظم نيابة عن هذا الأخير قائلاً «إن مجلس الولايات العام كان دائماً صديقاً جيداً للباب العالي، وهذه الصداقة ستستمر بالنمو وإن بنود معاهدة الامتيازات سوف تنفذ بحذافيرها».[6]

كانت هذه الإجابة الطويلة نادرة على ما يبدو، تبعاً لكتاب «Relaas» ودفعت كالكوين إلى الانحناء طويلاً للمرة الثالثة، ثمّ انتهت المقابلة.

من الملفت للنظر أن أوراق الاعتماد تبدو أنها تتخذ طريقاً آخر في لوحات مندوب البندقية و لوحات السفير الفرنسي داندريزيل (الصورتان 16ب و16ج). ففي لوحة داندريزيل، تسلّم أوراق الاعتماد إلى الصدر الأعظم على يد أحد الوزراء، بينما يقف مترجم السفير، وبرفقته ضابطين، في المكان الذي يحتله مترجم البلاط العثماني في اللوحة المخصصة لكالكوين. وهذا التفصيل يختلف أيضاً في مشهد استقبال مندوب البندقية حيث لا يبدو واضحاً تماماً أين كانت أوراق الاعتماد في تلك اللحظة. لذا، على الرغم من أن لوحات فانمور تبدو للوهلة الأولى متطابقة تقريباً، فإن النظر إليها بتمعن يظهر تباينات بين مختلف الزيارات. يتعدى ذلك واقعية الرسوم فيما يخص عدد رجال الحاشية، بما في ذلك سمات وجوههم وتفاصيل أخرى من مظهرهم. وتعود التباينات أيضاً إلى قرار فانمور تصوير برهة مختلفة قليلاً بين رسم وآخر كما في حالة أوراق الاعتماد. أما تصوير فانمور لداخل المبنى بصورته الحقيقية فكان متناسقاً إلى حد ما. النافذة على يمين العرش مع لمحتها على الأشجار الخضراء، نوع وعدد النوافذ، الجدار المكسو بالآجرة المتمازج مع المعلّقات الجدارية والموقد على يسار العرش، كل هذه المشاهد شبه متطابقة في كل من الرسوم. نجد اختلافات بسيطة في بعض التفاصيل مثل عدد الشرابات المتدلية من العرش والباب المرسوم على اليمين في لوحة مقابلة مندوب البندقية.

كان تبادل الهدايا عنصراً هاماً في العلاقات الدبلوماسية. هل تمّ اختيار الهدايا المناسبة؟ هل نالت التقدير؟ كيف قورنت بالهدايا التي قدمها السفراء الآخرون؟ ماذا أعطي في المقابل؟ كانت هذه أسئلة مهمة لكالكوين وموظفيه. اشترى السفير مجموعة من الهدايا خلال رحلته إلى باريس ومجموعة أخرى من السوق المحلية في اسطنبول بالإضافة إلى تلك التي أحضرها معه من هولندا. نقلت كل هذه الهدايا إلى مكان قريب من القصر في اليوم السابق للمقابلة بحيث يمكن تسليمها في الصباح الباكر من اليوم المقرر. استأجر الهولنديون مخزناً في جوار القصر لهذا الغرض تحديداً.[7] سلم مترجم السفير الهدايا إلى موظف عُيّن خصيصاً لهذه المهمة ومعها قائمة الشرح. تضمنت القائمة مجموعة من الصدريات المصنوعة من القماش الهولندي، وهي من الحرير والمخمل بألوان متنوعة وبجودة عالية وفاخرة، «خزانة كبيرة من الكريستال، جميلة جداً وخارجة عن المألوف»، إنائين للزهور من الفضة المخرمة مع أزهار من القماش، صندوقاً صغيراً مع زيوت عطرية نفيسة، تلسكوباً من عشرة أقدام وحقيبة مطرّزة بدقة مع أربعة أزواج من العدسات و«أثنتي عشر جرة خزفية تحتوي على كل أنواع التوابل الملبسة بالسكر».[8]

هناك هدية لا تتضمنها قائمة الهدايا الرسمية لكنها قدمت بالتأكيد إلى أحمد الثالث خلال هذه السنة الأولى وهي مضخات الحريق المزوّدة بالخراطيم التي أحضرها كالكوين معه بناء على طلب البلاط.

كان هذا الاختراع الهولندي، الذي وضعه جان فان در هيدن، موضع ترحاب خاص في مدينة تعرضت فيها المنازل الخشبية العديدة تكراراً للحرائق السريعة الانتشار. سجل تقرير لمديرية التجارة في المشرق أن الهدايا المتنوعة أستقبلت بالفرح الشديد، «لا سيما خزانة الكريستال والملابس المخملية، كأنما لم يشاهد مثلها هنا من قبل. فيما يخص الأولى، قال لي رجل أنا على معرفة وثيقة به وهو من خدم السلطان المقربين، أن جلالته فتحها وأغلقها بإعجاب ثلاثين مرة على الأقل في الأيام القليلة الأولى».[9]

إ. س. ن



16ج. جان باتيست فانمور
حفل استقبال السفير دارندزيل من قبل السلطان أحمد الثالث، 1724
ألوان زيتية على قماش،
90 × 121.5 سم
بوردو، متحف الفنون الجميلة



[1] «Personne ne peut voir la face glorieuse du Grand Seigneur sans avoir mangé de son pain avec du sel, et sans être revêtu de ses habits» (لا أحد يستطيع مشاهدة وجه السلطان المجيد قبل أن يأكل من خبزه وملحه ودون أن يرتدي من ثيابه).

[2] إنغريد بينيوك Ingrid Biniok، «Osmanische Stoffe und Kostüme» (الأقمشة والأزياء العثمانية) في «Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit»، مجلدان، كتاب المعرض في كل من ريكلينهاوزن وفرانكفورت وإيسن 1985، المجلد 2، ص. 240-273 و245.

[3] يرجع تاريخ المبنى الأساسي إلى القرن السادس عشر غير أنه أعيد بناؤه بالكامل تقريباً بعد تعرضه لحريق عنيف سنة 1856.

[4] المحفوظات الوطنية، لاهاي، أرشيف عائلة كالكوين 1.10.16.01-561، «Relaas van de Aankomst en Audientie van Zijn Exellentie Mijn Heere Cornelis Calkoen Ambassadeur» (سرد ووصول ومقابلة صاحب السعادة، السفير كورنيليس كالكوين).

[5] المحفوظات الوطنية، لاهاي، أرشيف عائلة كالكوين 1.10.16.01-561، «Relaas van de Aankomst en Audientie van Zijn Exellentie Mijn Heere Cornelis Calkoen Ambassadeur» (سرد ووصول ومقابلة صاحب السعادة، السفير كورنيليس كالكوين)..

[6] المحفوظات الوطنية، لاهاي، أرشيف عائلة كالكوين 561-1.10.16.01، «Relaas van de Aankomst en Audientie van Zijn Exellentie Mijn Heere Cornelis Calkoen Ambassadeur» (سرد ووصول ومقابلة صاحب السعادة، السفير كورنيليس كالكوين)..

[7] المحفوظات الوطنية، لاهاي، أرشيف عائلة كالكوين 1.10.16.01-561، «Relaas van de Aankomst en Audientie van Zijn Exellentie Mijn Heere Cornelis Calkoen Ambassadeur» (سرد ووصول ومقابلة صاحب السعادة، السفير كورنيليس كالكوين)، مع إشارة إلى منزل في الشارع الرئيسي المؤدي إلى القصر.

[8] المحفوظات الوطنية، لاهاي، أرشيف عائلة كالكوين 562-1.10.16.01.

[9] المحفوظات الوطنية، لاهاي، المفوضية التركية 1668-1810، 1.02.20-29.

جان باتيست فانمور
فالنسيين، 1671 – إسطنبول، 1737

17. حفلة نسائية في «هنكار إسكيليسي» على ضفاف البوسفور
1727 -1737
ألوان زيتية على قماش، 78 × 101 سم
المتحف الوطني Rijksmuseum، أمستردام (SK-A-2007)

• المعارض:
«De Ambassadeur, de Sultan en de Kunstenaar. Op audiëntie in Istanbul» (السفير والسلطان والفنان. مقابلة في اسطنبول)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 2003.
«Jean Baptiste Vanmour. Peintre de la Sublime Porte 1671-1737» (جان باتيست فانمور. رسام الباب العالي 1671–1737)، متحف الفنون الجميلة في مدينة فالنسيين الفرنسية، 2009 –2010.

• المراجع:
أوغوست بوب A. Boppe، 1911.
ر. فان لوترفيلت R. van Luttervelt، 1958.
«Les peintures 'turques'»، 1978.
«Het Turkse hofleven» ، 1978.
أولغا نيفيدوفا O. Nefedova، 2009.
سيت غوبين وإيفلين سينت نيكولاس S. Gopin en E. Sint Nicolaas، 2009.

خلال أشهر الصيف الحارة، كان كل من لديه الإمكانيات يهرب من المدينة بحثاً عن مواقع أكثر برودة بالقرب من المياه أو في الغابات أو في مناطق الاصطياف المفضلة مثل بيوك ديري على مضيق البوسفور وغابة بلغراد شمال حي بيرا. ينطبق ذلك أيضاً على التجار الأجانب والدبلوماسيين وكذلك على السلطان وحاشيته. كان كالكوين يغادر المدينة عادة في شهر أيار/ مايو لقضاء عدة أشهر في منزله الريفي في غابة بلغراد. والسفراء الآخرون أيضاً كانوا يمتلكون منازل ريفية، فتُستأنف هناك ببساطة حياة المدينة الاجتماعية من زيارات متبادلة وحفلات. تظهر التقارير المتأتية من بيوك ديري والمحفوظة في أرشيف العائلة أن كالكوين كان يزور أحياناً قرية هنكار إسكيليسي التي صوّرها فانمور في هذه اللوحة الضخمة.[1] نرى فيها عدداً كبيراً من النساء التركيات مع أطفالهن وخدمهن وقد تجمّعن على ضفة النهر للنزهة. لا يمكن أن يكون السفير كالكوين قد حضر مناسبة من هذا النوع نظراً للقواعد الصارمة المطبقة على ظهور النساء في الأماكن العامة. ففي معظم سنوات القرن الثامن عشر، لم تكن للنساء سوى فرص قليلة للخروج من المنازل دون تعريض أنفسهن للعار. أما اللواتي كن ينتمين إلى حريم السلطان أو الصدر الأعظم، فكنّ ينظمن النزهات أحياناً، ومن المحتمل أن يكون فانمور قد صوّر هنا أحدى تلك المناسبات. على كل حال، تدل ملابس النساء الرائعة، ومنها الفساتين المزيّنة بفرو القاقم، أنهن من فئات المجتمع العليا. كانت النساء قد أتين على متن زوارق صغيرة من نوع القايق وتبادلن التحيات. يقف رجل أسود من الخصي لانتظارهن ولمنع أي زائر غير مدعو– الرجال– من الاقتراب. على اليمين، نشاهد خلف النافورة عدداً من الخيام حيث قد تقضي النساء الليل.
أعدّ فانمور نوعاً من الاخراج المسرحي للوحة بمشاهد مختلفة: فبينما بُني المشهد في المقدمة على اليسار بشكل غير مفصل، على طريقة الحشو الزخرفي حول المشهد الرئيسي، رُسمت النساء في وسط المقدمة بقدر كبير من التفصيل. إذ تجلس على سجادة حول بطيخة مقطعة بشكل رائع بينما تقدم لهن جارية أنواعاً أخرى من الفاكهة (انظر الجزء التفصيلي من الصورة أدناه). تبدو السيدة التي ترتدي الثوب المزيّن بفرو القاقم وحجاباً رائعاً كأنها صاحبة الدور الرئيسي، لكن وللأسف، هذا مجرد افتراض ولا نعرف في الحقيقة ما إذا كانت تمثّل شخصية تاريخية. نشاهد على يمين هذه





المجموعة إمرأة ترطب وجهها بالماء ومنشفة بينما تقترب سيدتان ترتديان ملابس أنيقة مع طفل وتتبعهما خادمة. في الوسط، نرى بعض النساء مع أطفالهن يتبادلن التحيات. تلاعب فانمور هنا بالأضواء ببراعة بحيث يتجه نظر المشاهد مباشرة نحو المجموعة المركزية.

تتضمن إحدى المجموعات الفرنسية الخاصة لوحة تمثل مشهداً مماثلاً يدور حول نفس النافورة (الصورة 17أ).

أما مصدر هذه اللوحة فهو ملفت كما هو حال الكتابة الموجودة على إطارها: «Fête Donnée à Constantinople par Ordre du Grand Seigneur à Madame la marquise d'Usson de Bonnac Née Gontault BIRON Ambassadrice de France». [2]

بقيت هذه اللوحة لسنوات عديدة ضمن أملاك أحفاد السفير الفرنسي جان لويس دوستون، مركي بوناك؛ ثمّ طرحت للبيع في العام 2001 مع لوحة أخرى رسمها فانمور بمناسبة مقابلة وداع دو بوناك.[3] وقد أدار فانمور النافورة تسعين درجة، وتظهر الخيمة هنا على يسار النافورة، ولكن، فيما عدا هذين التفصيلين، نجد نفس التركيبة في اللوحة المحفوظة في المتحف الوطني في امستردام.

وصف أوغوست بوب اللوحة في العام 1911 وكتب أن المرأة الجالسة على البساط الأزرق هي السيدة بوناك وأن زوجها يجلس خلفها.[4] تقوم مجموعة من الغجر بالرقص والغناء للترفيه، وتمدّ الخادمات اليونانيات البساط في المقدمة تحضيراً للنزهة بينما تتولى خادمة آخر تحضير القهوة.

إ. س. ن

[1] المحفوظات الوطنية، لاهاي، أرشيف عائلة كالكوين رقم 1.10.16.01-194، الحسابات والأيصالات من 1743 إلى 1748 : 18 تموز/ يوليو 1743 «a Hunkiar Scellesi par ordre a un pauvre 5 ct» (في هنكيار سكيليسي، أعطي بأمر لأحد الفقراء 5 قروش)، 28 تموز/ يوليو «a Hunkiar Scellesi pour 2 arabas 1.20» (في هنكيار سكيليسي، لعربتين 1.20).

[2] «حفلة أقيمت في اسطنبول بأمر من العاهل الكبير على شرف السيدة مركيزة أوستون دو بوناك، المولودة غونتو بيرون، عاهلة السفير الفرنسي».

[3] أنظر الشرح المخصص للوحة SK-A-4076.

[4] أوغوست بوب A. Boppe، «Les Peintres du Bosphore au dix-huitième siècle»، باريس 1911، ص. 24 – 34.



17أ. جان باتيست فانمور
حفلة في الهواء الطلق في القسطنطينية
ألوان زيتية على قماش، 90 × 120 سم
مجموعة خاصة
تنشر هذه الصورة بإذن وذي من Gros-Delettrez





جان باتيست فانمور
فالنسيين، 1671 ـ إسطنبول، 1737

18. موكب زفاف على ضفاف البوسفور
1727 -1737
ألوان زيتية على قماش، 55 × 89 سم
المتحف الوطني Rijksmuseum، أمستردام
(SK-A-2000)

• المعارض:
«Herdenkingstentoonstelling 350 jaar Nederland-Turkije 1612-1962» (معرض في ذكرى مرور 350 عاماً على العلاقات بين هولندا وتركيا 1612 -1962)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 1962.
«Les peintures 'turques' de Jean-Baptiste Vanmour, 1671-1737» (لوحات جان باتيست فانمور «التركية»، 1671 -1737)، أنقرة واسطنبول 1978.
«Het Turkse hofleven in de achttiende eeuw. Schilderijen van Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737)» (حياة البلاط التركي في القرن الثامن عشر. لوحات جان باتيست فانمور (1671 -1737)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 1978.
«De Ambassadeur, de Sultan en de Kunstenaar. Op audiëntie in Istanbul» (السفير والسلطان والفنان. مقابلة في اسطنبول)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 2003.
«An eyewitness of the Tulip Era. Jean-Baptiste Vanmour» (شاهد على عصر الزنبق. جان باتيست فانمور)، قصر الطوب قابي في اسطنبول، 2003 – 2004.
«Die Türken kommen! Exotik und Erotik: Mozart in Koblenz und die Orient-Sehnsucht in der Kunst» (الأتراك قادمون! غرابة وإثارة: موزارت في كوبلنز والتشوق إلى الشرق في الفنون)، متحف ميتلراين في كوبلنز، 2006 – 2007.
«Jean Baptiste Vanmour. Peintre de la Sublime Porte 1671-1737» (جان باتيست فانمور. رسام الباب العالي 1671 -1737، متحف الفنون الجميلة في مدينة فالنسيين الفرنسية، 2009 – 2010.

• المراجع:
«Recueil de cent estampes»، 1714.
أوغوست بوب A. Boppe، 1911.
ر. فان لوترفيلت R. van Luttervelt، 1958.
«Les peintures 'turques'»، 1978.
«Het Turkse hofleven»، 1978.
فيليب مانسيل Philip Mansel، 1995.
بول وريندا وسينت نيكولاس D. Bull, G. Renda en E. Sint Nicolaas، 2003.
بول وريندا وسينت نيكولاس وإرپيوغلو D. Bull, G. Renda, E. Sint Nicolaas en Irrepoglu، 2003.
دورفي وكرانب Dorfey and Kramp، 2007.
أولغا نيفيدوفا O. Nefedova، 2009.
سيت غوبين وإيفلين سينت نيكولاس S. Gopin en E. Sint Nicolaas، 2009.

موكب مليء بالألوان يشق طريقه على طول الضفة الآسيوية من مضيق البوسفور لمرافقة عروس إلى بيت عريسها. العروس راكبة على صهوة جواد ومخفية تماماً عن الأنظار تحت ظلة يحملها أربعة رجال[1] و تسير إمرأتان على جانبي هذه «الخيمة». خلف هذه المجموعة تسير قريبات الفتاة، صديقات العروس وباقي النساء من محيطها المقرب. مباشرة أمام «الخيمة»، يمشي الإمام الذي سيبارك الزفاف ويسبقه رجال العائلة. لا يشارك العريس نفسه في هذه الرحلة، فهو ينتظر في منزله وصول العروس. يمكن سماع هذا الموكب من مسافة بعيدة بفضل موسيقى الدراويش، إذ يعزف ثلاثة منهم على المزامير بينما يقرع رابع على طبل ربطه جندي انكشاري على ظهره. يحمل جندي انكشاري آخر برجاً هرمي الشكل مع أغصان ذهبية مصنوعة على شكل سنابل الذرة التي ترمز إلى الخصوبة. وتفتح جوقة كبيرة من الصبية المغنين الطريق إلى بيت العريس. تبعاً للتقاليد، كان من المفترض أن يكون المهر، وهو يتألف من الأحجار الكريمة والفضة والأقمشة الفاخرة والملابس، محمولاً في الموكب، غير أنه غير مصوّر هنا، إذ قد يسلّم أحياناً إلى منزل العريسين الجديدين في وقت لاحق.
تقام الأعراس عادة أيام الخميس،[2] غير أن الاحتفالات تبدأ فعلياً يوم الثلاثاء أو الأربعاء. تستأجر عائلة العروس حماماً طوال اليوم وتقدّم الرقصات والموسيقى للضيوف. وعشية العرس تقام حفلة الحناء في بيت العروس، فيرتدي الضيوف أجمل الملابس والمجوهرات، تُنثر القطع النقدية تمنياً للعروس بالثروة وتزيّن والدة العريس يدي العروس بالحناء في جو من الرقص والغناء. في يوم الزفاف، يتوجه الضيوف أولاً إلى بيت العريس ومن هناك يشقون طريقهم بصخب وضوضاء إلى بيت العروس. صوّر فانمور المرحلة التالية: تمّ



18أ. جان باتيست فانمور
رسم تخطيطي لموكب عرس
باستيل على ورق أزرق
455 × 499 ملم
فيينا، مطبوعات ورسوم معهد الفنون الجميلة، المصنف رقم HZ 2847



18ب. جان باتيست سكوتن نقلاً عن لوحة فانمور «عرس تركي» من مجموعة فيريول، اللوحة الأخيرة



جلب العروس وهي تنقل الآن إلى منزل العريس تحت مظلة. وغالباً ما يكون وصول العروس إلى بيت زوجها المستقبلي المناسبة الأولى التي يلتقي خلالها العروسان، وكما نقرأ في «مجموعة فيريول»، «بهذه الطريقة يتم إيصال العروس إلى بيت العريس؛ سيكون سعيداً إن وجدها جميلة وحسنة السلوك حيث أنه لم يرها قبل ذلك بتاتا.»[3] تتضمن مجموعة المطبوعات والرسوم Kupferstichkabinett في فيينا رسماً تخطيطياً لفانمور استند إليه لإنجاز هذه اللوحة (الصورة 18أ). عندما نقارن بينهما، تفاجؤنا فوراً المسافة الأطول في الرسم التخطيطي بين الضفتين الآسيوية والأوروبية. اختار فانمور في نهاية المطاف بوسفوراً أضيق وخصص مساحة أوسع للسماء في الجزء العلوي من اللوحة. أما ترتيب الموكب فهو متطابق بالإضافة إلى تصوير قلعة روملي حصار في الضفة الأوروبية والمركب الصغير على النهر. اشتغل فانمور على هذه اللوحة بدقة واتقان جاعلاً منها مصدراً تاريخياً هاماً: فمع أن أبراج القلعة الرئيسية فقدت سقوفها اليوم، ترينا لوحة فانمور الشكل الذي كانت عليه في السابق. ينطبق ذلك على الأبنية الأخرى الموجودة على هذه الضفة، فقط قلة من المنازل الخشبية العديدة التي كانت تطل فيما مضى على مضيق البوسفور قد بقيت. يرجع افتتان فانمور بمواضيع الزفاف إلى فترة وجيزة بعد وصوله إلى اسطنبول، كما يتضح من الرسم الكبير على ظهر كتاب «مجموعة فيريول» حيث يمر موكب الزفاف على درب متعرج عبر طبيعة تطغى عليها الأشجار (الصورة 18ب). في هذا الرسم، وعلى عكس اللوحة المعروضة، صنعت الظلة من نسيج شبه شفاف بحيث يمكننا مشاهدة العروس الجالسة على صهوة حصانها. تناقض بارز آخر هو أنه يظهر الضيوف من النساء والرجال وقد اختلطوا في الموكب. ليس من المستغرب أن يُفتتن فانمور بمواضيع الزفاف، حيث أنه إحدى المناسبات القليلة التي استطاع فيها أن يشاهد النساء التركيات في الأماكن العامة، حتى وإن كنّ مغطّين من الرأس وحتى أخمص القدمين.

إ. س. ن

[1] فيليب مانسيل Philip Mansel، «Constantinople: City of the World's Desire, 1453-1924» (London: John Murray, 1995)، ص. 102 حيث يتحدث عن حمار بدل الحصان.

[2] فيليب مانسيل Philip Mansel، «Constantinople: City of the World's Desire, 1453-1924» (London: John Murray, 1995).

[3] «C'est ainsi qu'on conduit la Mariée dans la maison de son Epoux; heureux si elle se trouve belle et de bonne humeur; car il ne l'a jamais vûe.» «Recueil de cent estampes representant differentes nations du Levant, Paris 1714»، شرح اللوحة الأخيرة التي تصوّر زواجاً على الطريقة التركية «Mariage turc».



جان باتيست فانمور
فالنسيين، 1671 – إسطنبول، 1737

19. المستلقية في الغرفة
1727 -1737
ألوان زيتية على قماش، 54.5 × 89.5 سم
المتحف الوطني Rijksmuseum، أمستردام
(SK-A-2003)

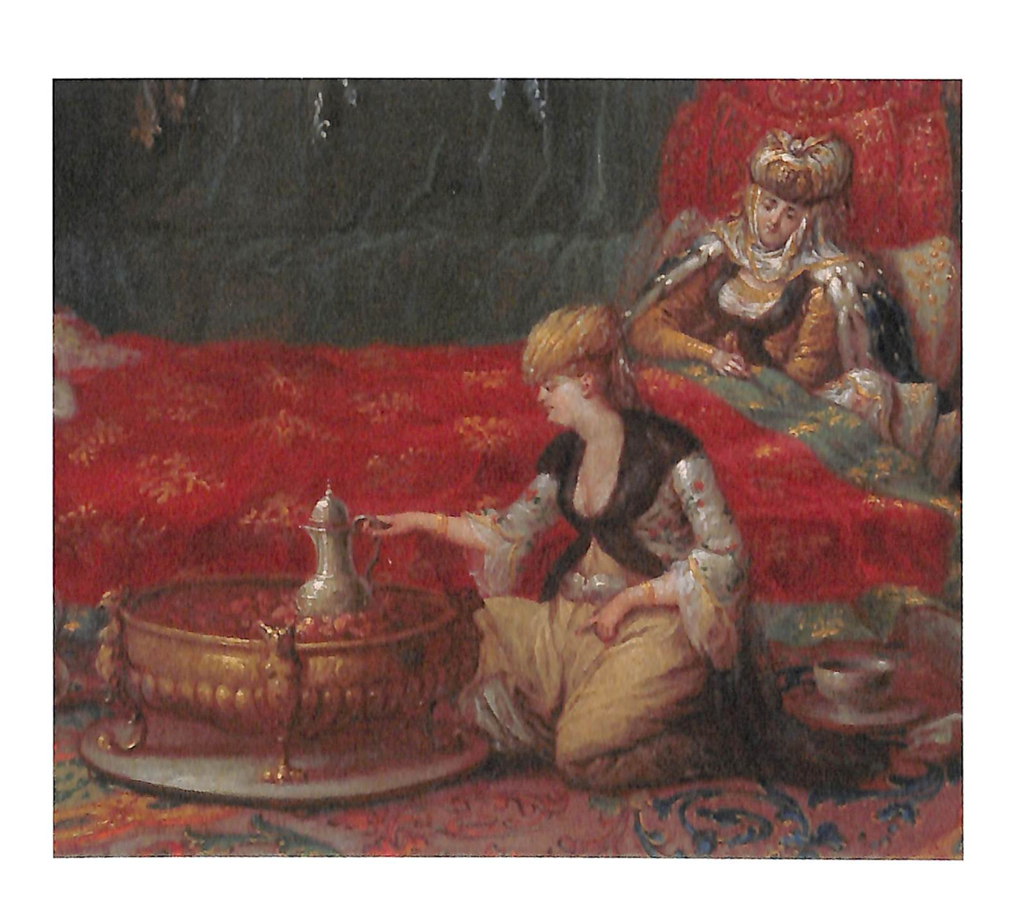
• المعارض:
«Herdenkingstentoonstelling 350 jaar Nederland-Turkije 1612-1962» (معرض في ذكرى مرور 350 عاماً على العلاقات بين هولندا وتركيا 1612-1962)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 1962.
«De Ambassadeur, de Sultan en de Kunstenaar. Op audiëntie in Istanbul» (السفير والسلطان والفنان. مقابلة في اسطنبول)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 2003.
«An eyewitness of the Tulip Era. Jean-Baptiste Vanmour» (شاهد على عصر الزنبق. جان باتيست فانمور)، قصر الطوب قابي في اسطنبول، 2003 – 2004.
«Die Türken kommen! Exotik und Erotik: Mozart in Koblenz und die Orient-Sehnsucht in der Kunst» (الأتراك قادمون! غرابة وإثارة: موزارت في كوبلنز والتشوق إلى الشرق في الفنون)، متحف ميتلراين في كوبلنز، 2006 – 2007.
«Jean Baptiste Vanmour. Peintre de la Sublime Porte 1671-1737» (جان باتيست فانمور. رسام الباب العالي 1671-1737)، متحف الفنون الجميلة في مدينة فالنسيين الفرنسية، 2009 – 2010.

• المراجع:
أوغوست بوب A. Boppe، 1911.
ر. فان لوترفيلت R. van Luttervelt، 1958.
«Les peintures 'turques'»، 1978.
«Het Turkse hofleven» 1978.
السيدة ماري ورتلي مونتاغيو Lady Mary Wortley Montagu، 1994.
فيليب مانسيل Philip Mansel، 1995.
بول ورندا وسينت نيكولاس D. Bull, G. Renda en E. Sint Nicolaas، 2003.
بول ورندا وسينت نيكولاس وإريبوغلو D. Bull, G. Renda, E. Sint Nicolaas en Irrepoglu، 2003.
دورفي وكرامب Dorfey and Kramp، 2007.
أولغا نيفيدوفا O. Nefedova، 2009.
سيت غوبين وإيفلين سينت نيكولاس S. Gopin en E. Sint Nicolaas، 2009.

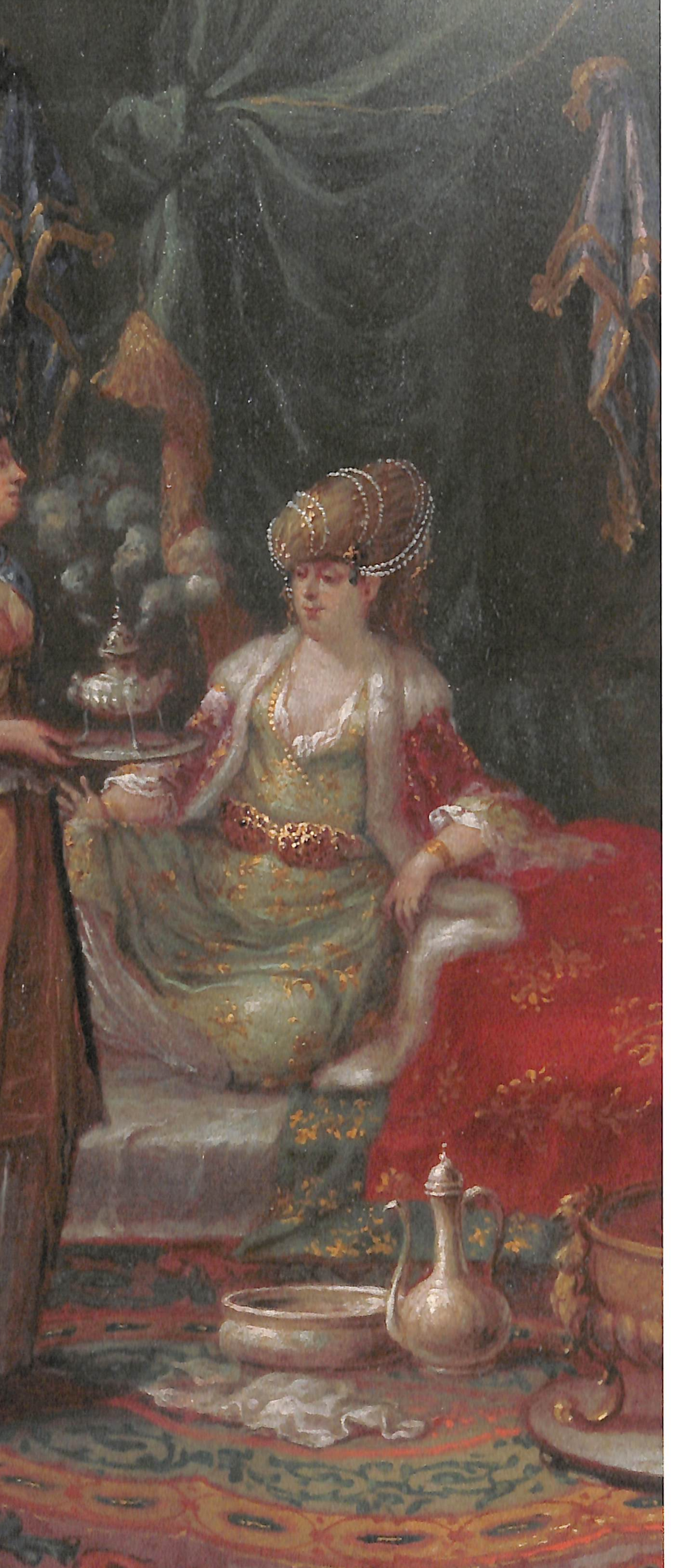
إمرأة مستلقية في السرير وإلى جانبها طفلها الرضيع، ترتدي كلاهما ملابس جميلة لاستقبال الزائرات اللواتي قدمن لتهنئة الأم الشابة بولادة الطفل. تجلس الزائرات على الأرائك في المقطع الأيسر من اللوحة وتتولى إماء المضيفة خدمتهن. في أقصى اليمين نشاهد ثلاث إماء يحضرن سرير الطفل. كانت الزيارات المتبادلة ـ ليس فقط للتهنئة بالمولود الجديد ـ ظاهرة منتشرة كثيراً في حياة نساء المجتمع التركي الميسور. حتى أن الزائرات كن غالباً يمضين الليل. وكان يشاع في بعض الأحيان أن المرأة التي لها علاقات جيدة لا تحتاج للبقاء في منزلها يوماً واحداً، بل قد تكون دائماً في زيارة أحد ما.[1] ترتدي النساء في المنزل سراويل طويلة وفضفاضة (salvar)، غالباً ما تكون متعددة الألوان، وقمصان بأكمام طويلة (gömlek) مصنوعة من الحرير الفاخر ومزينة أحياناً برسوم الأزهار، مع أحزمة عريضة (seraser). وفوق هذه الملابس، يرتدين فساتين طويلة أو قصيرة الأكمام أو قفاطين (entari). في عصر الزنبق أصبحت الملابس تكشف قسماً أكبر من الصدر، أكثر زهواً بألوانها وأغنى بتطريزها، كما صار يُسخى على الأحجبة أكثر فأكثر.[2]

أعد فانمور هذا المشهد، كما كان يفعل غالباً، ليروي قصة للمشاهد. صوّر هنا كافة العناصر التي تتألف منها عادة زيارة إمرأة مستلقية في سريرها، لكنه بينتها كأنما تجري في وقت واحد، بينما في الحقيقة هي متتالية. في البداية، تقدَّم القهوة للضيوف، ونرى هنا الأمة التي تتولى تحضيرها بالقرب من الموقد في منتصف واجهة اللوحة (انظر الجزء التفصيلي من الصورة أدناه)، كما نرى الجمر الأحمر في موقد مزخرف جميل يحفظ القهوة في الإبريق الفضي ساخنة. وصلت القهوة إلى اسطنبول من اليمن في منتصف القرن السادس عشر وسرعان ما أصبحت جزءاً اعتيادياً وشعبياً من الحياة الاجتماعية. كان الرجال يرتادون المقاهي حيث يقضون أحياناً يوماً كاملاً وهم يلعبون الورق ويدخنون ويشربون القهوة. لم يكن يسمح للنساء بالطبع دخول أماكن كهذه. فكن يشربن القهوة عندما يتبادلن الزيارات كما في اللوحة التي نراها هنا. كان الأتراك يعتبرون القهوة نوعاً من العلاج ولم يقتصر شربها على الأثرياء. كتب رحالة فرنسي بنوع من الدهشة سنة 1655: «لا يوجد أي فقير أو غني، لا يشرب ما يقل عن فنجانين أو ثلاثة منها في اليوم».[3] من الممكن تفهّم دهشة هذا الفرنسي عندما نتذكر أن المقاهي في لندن وباريس كانت في بداياتها في تلك الفترة وكان شرب القهوة لا يزال حكراً على النخبة.

بعد القهوة تُقدم للضيوف المشروبات المثلجة، ونرى في اللوحة الأمة التي تقوم بتحضيرها في أقصى اليسار (انظر الجزء التفصيلي من الصورة في الصفحة التالية). كانت المشروبات تقدم في أكواب من الخزف الصيني المجهزة على طاولة تركية تقليدية تتألف من صينية كبيرة موضوعة على ركيزة يمكن طيها. بعد المشروبات، تتجول أمة أخرى بمرشة ماء الورد الفضية لكي تنعش الزائرات أنفسهن. رسم فانمور هذه الأمة وهي ترتدي فستاناً أخضر. وأخيراً تدور أمة أخرى ببخاخة عطر فضية. وتستطيع النساء دفع بخار العطور المسخنة في المبخرة حول وجوههن، بينما تمتلئ الغرفة بكاملها برائحة العطر. كانت العطور، مثل الملابس







والآداب، تدل على المركز الاجتماعي، ليس في البلاط فحسب، بل أيضاً في أوساط الأثرياء الذين كانوا يميلون إلى محاكاة آداب البلاط.
يشعّ الثراء من داخل الغرفة بأكملها. وتشبه النوافذ المركبة في إفريز فوق معلقات خضراء تلك الموجودة في صالة الاستقبال السلطانية (arzodasi). من الواضح أن فانمور عزم على رسم غرفة إمرأة مرموقة هنا، مع أنه كرجل لم يكن بمقدوره التواجد خلال زيارة إمرأة في سريرها بالفعل. من المحتمل أنه اعتمد على ملاحظاته الشخصية في منازل العائلات اليونانية والأرمنية. كان من الأسهل لغير المسلمين الوصول إلى بيوت غير المسلمين هؤلاء، والتي كانت شبيهة جداً بمنازل العثمانيين. قد يكون فانمور استند أيضاً إلى الروايات التفصيلية التي كتبتها الليدي ماري ورتلي مونتاغيو، زوجة السفير البريطاني، إذ تصف يومياتُها زيارات إلى مختلف أجنحة الحريم بما في ذلك جناح السلطانة حفيصة إحدى محظيات السلطان مصطفى: «كانت ترتدي قفطاناً من الديباج المذهب يزدان بأزهار من الفضة، يتلاءم جداً مع قامتها ويُبرز جمال صدرها المظلل بشاش قميصها الرقيق. كان سروالها بلون زهري شاحب وصدرتها خضراء وفضية، تنتعل شبشباً أبيض مطرزاً برهافة، ويزدان ذراعاها الرائعان بأساور الألماس؛ على رأسها منديلٌ تركيٌ نفيسٌ بلون زهري وفضي، يتدلى شعرها الأسود الجميل بجدائل متنوعة، وعلى أحد جانبي رأسها دبوس من الجواهر».[4] من الجلي أن فانمور وجد الوصوف من هذا النوع مفيدة للغاية.

إ. س. ن

[1] فيليب مانسيل Philip Mansel، 1995، ص. 106.
[2] ريندا وسينت نيكولاس وبول، Sint Nicolaas, Bull and Renda، في «De Ambassadeur, de Sultan en de Kunstenaar. Op audiëntie in Istanbul»، كتاب المعرض، Rijksmuseum، أمستردام 2003، ص. 39.
[3] اقتباس من مقطع «الرحالة الفرنسي تيفونو» في كتاب فيليب مانسيل Philip Mansel، 1995، ص. 171.
[4] مونتاغيو Montagu، 1994، ص. 90. (رسالة بتاريخ 18 نيسان/ أبريل 1718 من أدرنة إلى شقيقتها، ص. 86-91). لقراءة قصة حول جناح حريم آخر، أنظر الصفحات 113 -120.



جان باتيست فانمور
فالنسيين، 1671 – إسطنبول، 1737

20. اليوم الأول في المدرسة
1727 -1737
ألوان زيتية على قماش، 38.5 × 52.5 سم
المتحف الوطني Rijksmuseum، أمستردام
(SK-A-2005)

• المعارض:
«Herdenkingstentoonstelling 350 jaar Nederland-Turkije 1612-1962» (معرض في ذكرى مرور 350 عاماً على العلاقات بين هولندا وتركيا 1612 -1962)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 1962.
«Les peintures'turques'de Jean-Baptiste Vanmour, 1671-1737» (لوحات جان باتيست فانمور «التركية»، 1671 -1737)، أنقرة وإسطنبول 1978.
«Het Turkse hofleven in de achttiende eeuw. Schilderijen van Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737)» (حياة البلاط التركي في القرن الثامن عشر. لوحات جان باتيست فانمور (1671 -1737)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 1978.
«De Ambassadeur, de Sultan en de Kunstenaar. Op audiëntie in Istanbul» (السفير والسلطان والفنان. مقابلة في اسطنبول)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 2003.
«An eyewitness of the Tulip Era. Jean-Baptiste Vanmour» (شاهد على عصر الزنبق. جان باتيست فانمور)، قصر الطوب قابي في اسطنبول، 2003 – 2004.
«Die Türken kommen! Exotik und Erotik: Mozart in Koblenz und die Orient-Sehnsucht in der Kunst» (الأتراك قادمون! غرابة وإثارة: موزارت في كوبلنز والتشوق إلى الشرق في الفنون)، متحف ميتلراين في كوبلنز، 2006 – 2007.
«Jean Baptiste Vanmour. Peintre de la Sublime Porte 1671-1737» (جان باتيست فانمور. رسام الباب العالي 1671 -1737، متحف الفنون الجميلة في مدينة فالنسيين الفرنسية، 2009 – 2010.

• المراجع:
أوغوست بوب A. Boppe، 1911.
ر. فان لوترفيلت R. van Luttervelt، 1958.
«Les peintures 'turques'»، 1978.
«Het Turkse hofleven»، 1978.
السيدة ماري ورتلي مانتغيو Lady Mary Wortley Montagu، 1994.
بول ويندا وسينت نيكولاس D. Bull, G. Renda en E. Sint Nicolaas، 2003.
بول ويندا وسينت نيكولاس وإريبوغلو D. Bull, G. Renda, E. Sint Nicolaas en Irrepoglu، 2003.
دورفي وكرامب Dorfey and Kramp، 2007.
أولغا نيفيدوفا O. Nefedova، 2009.
سيت غوبين وإيفلين سينت نيكولاس S. Gopin en E. Sint Nicolaas، 2009.

مجموعة من النساء بملابس غنية بالألوان تتبعن أما ترافق إبنتها إلى المدرسة للمرة الأولى. يسير رجل أمامهن وهو يحمل حقيبة الفتاة المطرزة. على رأس الموكب، مجموعة من الفتيان - ربما ذاهبون إلى المدرسة أيضاً - يغنون وهم يسيرون. المبنى الخلفي مصمم على الطراز المميّز للقرن الثامن عشر مع الأعلام والزخارف الأذنية، ونشاهد خلف الجدار المجاور حديقة أو منتزه.
ترتدي النساء اللواتي ترافقن الأم وإبنتها أحجبة مصنوعة من الموسلين الأبيض الرقيق مع فتحات للأعين، وعبايات أو جلابيات (فراجه بالتركي) فضفاضة تغطي أجسامهن بالكامل من العنق حتى الكاحل. كتبت السيدة ماري ورتلي مونتاغيو حول الملابس التي ترتديها النساء التركيات: «لا يسمح لأي إمرأة، من أي فئة كانت، أن تخرج إلى الشارع دون أن ترتدي قطعتين من الموسلين، إحداهما تغطي وجهها بالكامل عدا العينين والثانية تخفي كل غطاء الرأس وتنتهي في منتصف القامة عند أسفل الظهر، كما أن أشكالهن مخفية تماماً بشيء يسمونه فراجه ولا يمكن لأية إمرأة أن تظهر بدونه».[1]
من الجلي أن فانمور أبدى اهتماماً خاصاً بالملابس المتنوعة والمكملات التي يرتديها شعب الامبراطورية العثمانية وبالقوانين المطبقة بهذا الشأن. كانت هناك قواعد تحدد ماذا تستطيع النساء ارتداءه خارج منازلهن، وماذا يستطيع المسلمون وغير المسلمين ارتداءه، إلى جانب ما كان على رجال البلاط أن يلبسوه تبعاً لنظام لباسي مدروس بدقة. كان على النساء أن ترتدين الفراجه (جبة أو جلابية) عندما تظهرن خارج منازلهن، ويسمح للمسلمات بوضع جلابية بألوان زاهية بينما تستطيع غير المسلمات ارتداء الألوان الباهتة فقط.[2] «الياشمق»، وهو غطاء للرأس مصنوع من الموسلين الناعم جداً، يتألف من قطعتين تغطي إحداهما الرأس والجزء الأعلى من الوجه وتغطي الثانية الوجه تحت الأنف. فوق هاتين القطعتين يوضع حجاب أسود أو «بيشه». غير أنه خلال القرن الثامن عشر، تمّ استبداله بشكل متزايد بآخر أكثر شفافية، حجاب خفيف يلف الرأس بشكل فضفاض. تنتعل المسلمات أحذية صفراء، بينما كان على غير المسلمات انتعال أحذية سوداء أو بلون داكن آخر.[3]
يمكن أن نجد بعض السيدات اللتي تظهر هنا، في لقطات مماثلة في لوحة «الزفاف التركي».[4] كما أن مشهد الأولاد الذين يغنون في مقدمة الموكب يتكرر أيضاً هناك. من المحتمل أن فانمور اعتمد على تخطيطات كان يحتفظ بها لاستخدامها في لوحات مختلفة.
إلى جانب الخياطة والموسيقى، كان التطريز من الهوايات المفضلة لدى النساء التركيات الثريات اللواتي كنّ يستخدمن العديد من العبيد للأعمال المنزلية اليومية (الصورة 20أ). كان كل شيء تقريباً يُزيَّن بالتطريز الرائع: من الملابس والمناديل، محافظ النقود، شراشف ووسادات الأسرة، مفارش الطاولات، أغطية الأرائك ومساندها، إلى معلقات لكامل الجدران وأسرجة الخيول. وتُدرج أحياناً الأحجار الكريمة أو اللآلئ في التطريز بالإضافة إلى خيوط الذهب والفضة. لم تتغير الأنماط والنقوش كثيراً على مرّ القرون. كانت الفتيات تتعلمن الخياطة والتطريز في سنّ مبكرة حتى تتمكن من العمل على مهرهن الذي يتضمن بياضات الأسرّة المطرزة.
فسرت الأوصاف السابقة لهذه اللوحة المشهد على أنه صبي يذهب إلى المدرسة للمرة الأولى. وبدل الحقيبة المطرزة، اعتقد الكتاب المعنيون أن الرجل يحمل سجادة الصلاة الخاصة بالصبي وبعض الحاجيات الشخصية الأخرى. غير أن ثياب الطفل هذا، بما في ذلك الحقيبة المطرزة، نموذجية بالفتيات وليس بالصبيان.

إ. س. ن

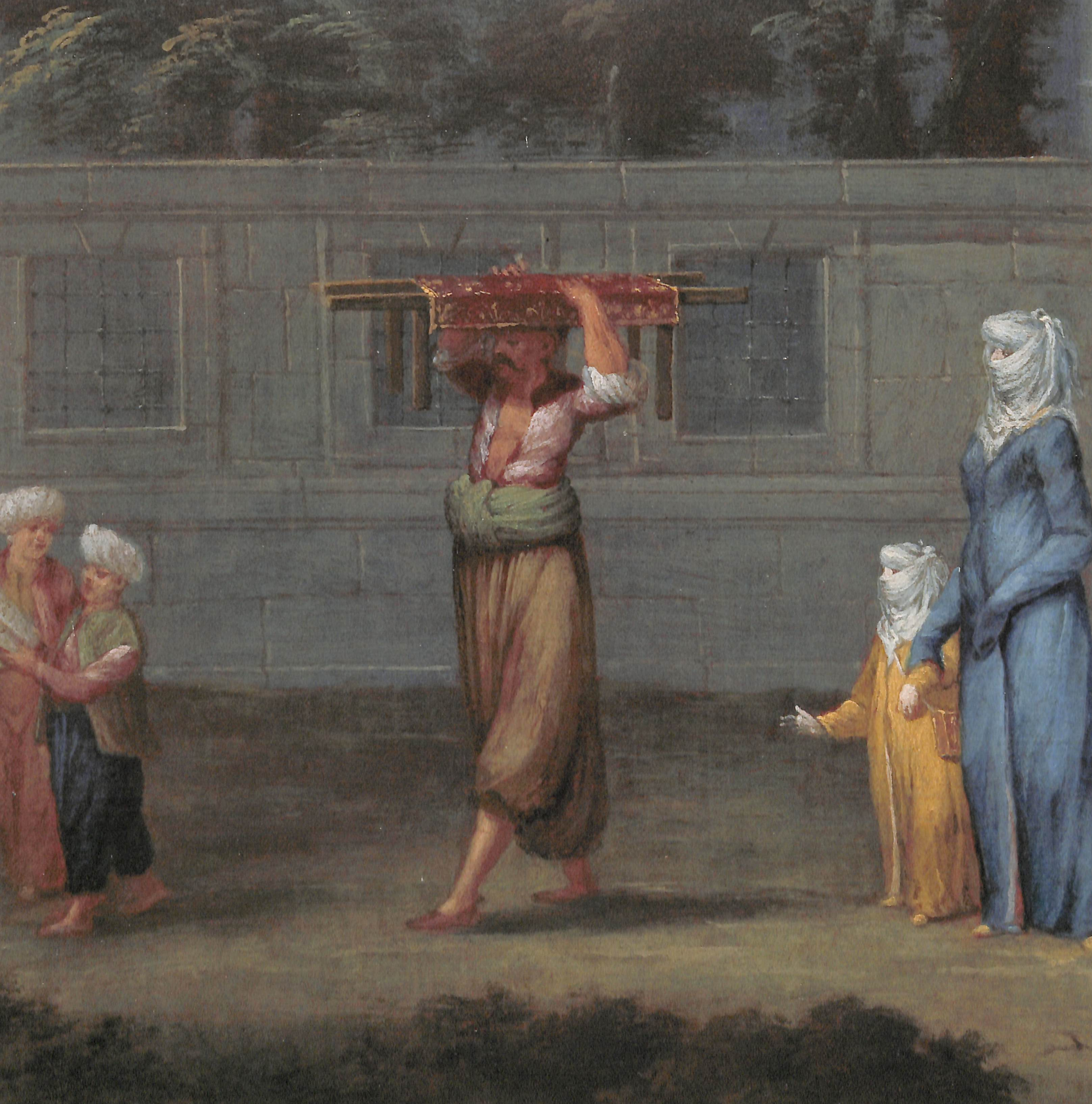
[1] مونتاغيو Montagu1994، ص. 70.
[2] ريندا، سينت نيكولاس وبول Renda, Sint Nicolaas and Bull، 2003، ص. 37.
[3] ريندا، سينت نيكولاس وبول Renda, Sint Nicolaas and Bull، 2003، ص. 38-37.
[4] أنظر اللوحة رقم SK-A-2000 (كتالوغ رقم 18).



20أ. جان باتيست فانمور
إمرأة أمام إطار التطريز
ألوان زيتية على قماش، 33.5 × 26.5 سم
المتحف الوطني، أمستردام، SK-A-2042







جان باتيست فانمور
فالنسيين، 1671 – إسطنبول، 1737

21. دراويش يؤدون الرقص الدائري في تكية غلاطة المولوية في بيرا ١
بين تشرين الأول| أكتوبر 1730 (مباشرة بعد العصيان) وتشرين الثاني| نوفمبر 1730 (مقتل باترونا خليل وحلفائه)
ألوان زيتية على قماش، 74 × 99.5 سم
المتحف الوطني Rijksmuseum، أمستردام (SK-A-4081)

• المعارض:
«Herdenkingstentoonstelling 350 jaar Nederland-Turkije 1612-1962» (معرض في ذكرى مرور 350 عاماً على العلاقات بين هولندا وتركيا 1612 -1962)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 1962.
«Les peintures'turques'de Jean-Baptiste Vanmour, 1671-1737» (لوحات جان باتيست فانمور «التركية»، 1671 -1737)، أنقرة واسطنبول 1978.
«Het Turkse hofleven in de achttiende eeuw. Schilderijen van Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737)» (حياة البلاط التركي في القرن الثامن عشر. لوحات جان باتيست فانمور (1671 -1737)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 1978.
«De Ambassadeur, de Sultan en de Kunstenaar. Op audiëntie in Istanbul» (السفير والسلطان والفنان. مقابلة في اسطنبول)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 2003.
«An eyewitness of the Tulip Era. Jean-Baptiste Vanmour» (شاهد على عصر الزنبق. جان باتيست فانمور)، قصر الطوب قابي، اسطنبول 2003 – 2004.
«Istanbul. De Stad en de Sultan» (إسطنبول. المدينة والسلطان)، مبنى «الكنيسة الجديدة» Nieuwe Kerk، أمستردام، 2006 – 2007.

• المراجع:

«Recueil de cent estampes» 1714.
أوغوست بوب A. Boppe، 1911.
ر. فان لوترفيلت R. van Luttervelt، 1958.
«Les peintures 'turques'» ، 1978.
«Het Turkse hofleven»، 1978.
فيليب مانسيل Philip Mansel، 1995.
محمد الفرس Mohamed el-Fers، «Istanbul. Een gids» (إسطنبول. دليل)، أمستردام 2002.
بول ورينذا وسينت نيكولاس D. Bull, G. Renda en E. Sint Nicolaas، 2003.
بول ورينذا وسينت نيكولاس وإربيوغلو D. Bull, G. Renda, E. Sint Nicolaas en Irrepoglu، 2003.
«Istanbul. De Stad en de Sultan» 2006.
كارولين فينكل Caroline Finkel، 2008.
أولغا نيفيدوفا O. Nefedova، 2009.
سيت غوبين وإيفلين سينت نيكولاس S. Gopin en E. Sint Nicolaas، 2009.

احتل رجال الإسلام الأتقياء أو الدراويش مكانة مرموقة في اسطنبول، المدينة المعروفة بتسامحها الديني – كان بعض الدراويش يتجولون في القرى أو يهيمون في المدينة، بينما يعيش الآخرون في تجمعات أو تكايا. التكية الأكثر شهرة كانت تكية الدراويش المولويين وهم أتباع الفيلسوف والشاعر الصوفي جلال الدين الرومي (1207 – 1273) الملقّب أيضاً بـ «مولانا». يمارس الدراويش المولويون طقوسهم بالصلاة والموسيقى والرقص الدائري. عندما يرقصون، يرفعون راحة يدهم اليمنى المفتوحة باتجاه السماء لتلقي البركة السماوية التي ينقلونها من ثم إلى الأرض بيدهم اليسرى. كان أتباع «مولانا» يعيشون في التكية أو المولوي خانة (Mevlevihane). رسم فانمور في هذه اللوحة التكية المجاورة للقصر الهولندي في حي بيرا، وهي أقدم مولوي خانة في المدينة. إلى جانب صالة تستخدم للصلاة والرقص تدعى سمع خانة، توجد غرف للدراويش وحجرة مع مكان مخصص للصلاة لشيخهم، وجناح للنساء ومكتبة وصالة طعام ومطبخ وسبيل ماء للعامة، بالإضافة إلى المقبرة. واليوم أصبح هذا المبنى مركزاً لمتحف ديوان الأدب.[1]

يتصف أسلوب الايمان الذي يتبعه الدراويش بطبيعة متسامحة بشكل ملحوظ. ونقرأ في أشعار «مولانا»: «تعال، تعال إلينا، أيّاً من كنت. أيّاً كان اعتقادك، إن كنت ملحداً أو من عبدة الأوثان أو النار، تعال انضم إلينا. تعال معنا، فمجتمعنا ليس مكاناً لليأس. تعال إلينا، حتى لو تُبتَ وأثمتَ مئة مرة، وحتى لو أخلفت نذرك مئة مرة، عد إلينا».[2] كان لهذه الكلمات وقعاً لدى الكثيرين واجتذبت الأتباع على نطاق واسع. ففي القرن السابع عشر على سبيل المثال، إلتحق درويشان هولنديان، أحدهما من روتردام والثاني من هارلم، بإحدى تكايا اسطنبول.[3] انعكس تسامح الدراويش الرائع في عدم إحاطة التكايا بأسوار عالية، بكل ما في الكلمة من معنى؛ بل على العكس، كانت أبواب ونوافذ السمع خانة تُترك مفتوحة حتى يتمكن المارّة دائماً من مشاهدة ما يجري في داخلها، وكان يحيط بالباحة المركزية شرفة داخلية يمكن للزوار الجلوس فيها ومشاهدة الطقوس مرتين في الأسبوع. من المؤكد أن فانمور جلس هنا مراراً

21أ. «اللحن الذي يدور على وقعه دراويش بيرا، دوّنها السيد شابير الذي كان يرافق السيد دي فيريول، والذي ألف الإيقاع المنخفض»، 1712- 1713، في مجموعة فيريول



21ب. جان باتيست فانمور
رسم تخطيطي للدراويش
باستيل على ورق أزرق
فيينا، مطبوعات ورسوم معهد الفنون الجميلة، المصنف رقم HZ 2853



لمشاهدة دوران الدراويش. وقد يكون وجد نفسه أحياناً برفقة جمهور رفيع المستوى، حيث كانت هذه التجمعات موضع اهتمام كبير لدى السلاطين أيضاً.[4] خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، كانوا يشاهدون العرض من حجرة خاصة، ولكن في القرن الثامن عشر، بدأ السلاطين يشاركون إما في الدوران أو ينضمون إلى إحدى الفرق الموسيقية الصوفية.

إشارة إلى بدء الشعائر، يترك شيخ الدراويش مقعده ويقف على حافة حلبة الرقص لمخاطبة أتباعه. في هذه اللوحة رسمه فانمور على اليمين في لقطة تأملية يتخذها عادة طوال مراسم الطقس. يقوم الدراويش، واحدا تلو الآخر، بتحيته كما يفعل الرجلان في المقدمة، وتبدأ بعد ذلك الصلوات. وبدورانهم في المكان نفسه على وقع الموسيقى يدخلون في حالة من الغيبوبة. يرتدي الدراويش قبعة أسطوانية مميزة الشكل تدعى «سكّة» وثوباً طويلاً من الصوف ينفرد بشكل دائري حولهم عندما يدورون ويدورون. على الشرفة التي يمكننا رؤيتها أعلى اليسار، يعزف أشخاص الناي. قال بعض الدراويش للسفير «دي فيريول» عندما زار إحدى التكايا، أن الموسيقى تجعلهم قادرين على الدوران لمدة ساعة على الأقل دون أن يفقدوا توازنهم.[5] ولولا الموسيقى، لشعروا بالدوخة ووقعوا بعد بضعة دورات فقط. توجد في آخر مجلد «Recueil de Cent Estampes» (سلسلة المئة لوحة حفر) ورقة الموسيقى التي يعزفونها وكتب تحتها: «اللحن الذي يدور على وقعه دراويش بيرا، دوّنها السيد شابير الذي كان يرافق السيد دي فيريول، والذي ألف الإيقاع المنخفض» (الصورة 21أ).[6]

إنّ تمكن فانمور من رسم صالة طعام الدراويش[7] يعكس بوضوح إنفتاح المولوي خانة. ونشاهد هنا عدداً من الفتيان وكبار السن وهم جالسون في جو استرخاء حول طاولة منخفضة، يأكلون ويشربون، بينما يعزف البعض على الناي (الصورتان 21ب و21ج). ويستقبل شيخهم، صاحب العمامة البيضاء، أميراً صديقاً، يمكن التعرف عليه من عمامته الخضراء. وكما في لوحة السمع خانة، نحن أمام رسم حقيقي لزعيم الدراويش وقد يكون «نايي عثمان دده»[8] الذي كان مشهوراً بمؤلفاته. كتب محرر مجهول من القرن الثامن عشر وصفاً للرسم يقول فيه: «الزعيم هو الرجل الذي يجلس على اليسار ويرتدي عمامة بيضاء. صورته واضحة جداً هنا؛ استطاع دليلي التعرف بسهولة على ملامح الشخص الذي رسمه فان مور. وهو الرجل نفسه الذي نراه يقف في المسجد بينما يرقص الدراويش».[9] بين فانمور بشكل بارز في هذه اللوحة الكبيرة إثنان من المتفرجين، ونراهما واقفين خلف الدرابزين بالقرب من مقعد الزعيم الديني. تشابه ملامحهما كثيراً ملامح باترونا خليل وحليفه موصلو بيشه (انظر الصورة 37ب)، أما السبب وراء رسم فانمور لهذين الرجلين اللذين قادا عصيان 1730 بهذه الصورة البارزة غير واضح، غير أن ذلك يساعدنا على تأريخ اللوحة التي أنجزت بالتأكيد بين تشرين الأول/ أكتوبر 1730 (بعد العصيان مباشرة) وتشرين الثاني/ نوفمبر من السنة ذاتها، عندما قتل باترونا خليل والمتواطئين معه.

بالإضافة إلى احتوائها على موسيقى الدراويش، تتضمن «سلسلة المئة لوحة» (Recueil de cent estampes) رسم يصوّر طقس الرقص في التكية في إحدى اللوحات الثلاثة الكبيرة في نهاية الكتاب (الصورة 21د). غير أن هذا الرسم أقل وفرة في تركيبة البنية من اللوحة المذكورة أعلاه. الدراويش قريبون جداً من بعضهم البعض، لدرجة أنهم بالكاد يستطيعون الدوران، ولا تكفي المساحة لكي تنفرد حولهم أثوابهم. تظهر هذه الحركة بصورة أفضل بكثير في اللوحة الأولى التي توضح أيضاً بشكل جلي وفوري من هو الزعيم، وتشير إلى وجود متفرجين. يؤكد تنوع اللوحات على اعجاب فانمور بهذا الموضوع، فقد استخدم في هذا الرسم لوحة كبيرة من القماش بمقاسات 90 × 120 سم، وهو الحجم الذي كان يستخدمه عادة للوحاته المرموقة كالتي تصوّر المقابلات مع السلطان أو الحفلة النسائية. قد يكون الرسام يعي أن هذا الموضوع يتطلب مساحة أكبر من تلك التي استخدمها في لوحة الحفر المحفوظة في «سلسلة المئة لوحة». يبدو من ناحية أخرى أن نقل البنية الهندسية للمبنى لم يكن سهلاً بالنسبة لفانمور، أثناء ترميم اللوحة ظهر بوضوح أنه بدأها برسم هيكل القبة وأضاف الأشخاص فيما بعد. نتج عن ذلك بعض الجمود في الصورة التي تحمل بعض الأخطاء في المنظور، كما يمكن ملاحظته في درجات السلّم بالقرب من الموسيقيين في يسار اللوحة.

إ. س. ن

[1] بنيت المولوي خانة في الأصل سنة 1491 على موقع الاستراحة التي كان يستخدمها اسكندر باشا أثناء الصيد، وهو قائد عسكري إبان حكم بايزيد الثاني. تعرض هذا المبنى للدمار بسبب حريق في العام 1766 وأعيد بناؤه في الموقع نفسه. في سنة 1996، ومباشرة بعد أن تم إصلاحه، دمره الحريق مرة أخرى وأعيد بناؤه منذ ذلك الحين. في أوج ازدهار حركة الدراويش، وصل عدد التكيات إلى 47 تكية في اسطنبول. في سنة 1925، حظر أتاتورك فرقة الدراويش ورفع هذا الحظر بصورة جزئية فيما بعد، مما أتاح لعدد من المجموعات في اسطنبول إعادة إحياء طقوسهم.

[2] من كتاب محمد الفرس Mohamed el-Fers، «Istanbul. Een gids»، أمستردام 2002. ص. 103.

[3] من كتاب محمد الفرس Mohamed el-Fers، «Istanbul. Een gids»، أمستردام 2002.

[4] للمزيد من المعلومات حول العلاقات بين البلاط والدراويش، أنظر كارولين فينكل Caroline Finkel، «De droom van Osman. Geschiedenis van het Ottomaanse Rijk 1300-1923»، أمستردام 2008.

[5] كتب في التعليق المرافق للوحة الدراويش الكبيرة: «C'est la Musique qui les anime; ils prétendent qu'elle a quelque chose de divin; plusieurs ont assuré M. de Ferriol que, sans la Musique, ils ne pourroient pas faire trois tours sans tomber, au lieu qu'ils tournent près d'une heure.»

[6] «Air sur lequel tournent les Derviches de Pera, Noté par le Sieur Chabert qui etoit

21ج. جان باتيست فانمور
دراويش حول الطاولة
ألوان زيتية على قماش، 33 × 43 سم
أمستردام، المتحف الوطني، SK-A-1999



21د. نقلاً عن جان باتيست فانمور، لوحة حفر لجاكوب فولكيما، نشرها برنار بيكار
دراويش يؤدون الرقص الدائري، 1731 حفر وتنقيط
مجموعة خاصة





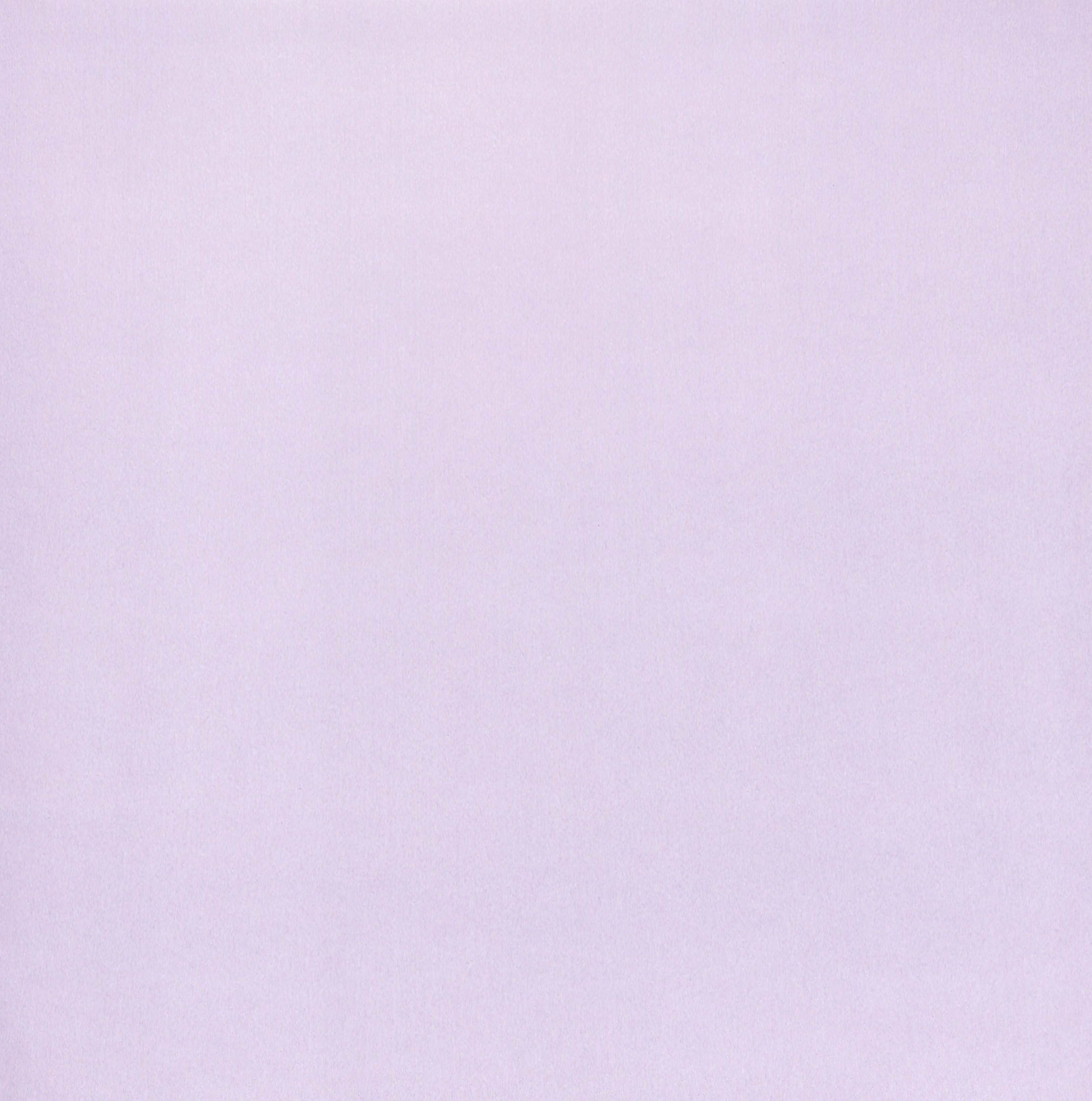
plusieurs ont assuré M. de Ferriol que, sans la Musique, ils ne pourroient pas faire trois tours sans tomber, au lieu qu'ils tournent près d'une heure.»

6 «Air sur lequel tournent les Derviches de Pera, Noté par le Sieur Chabert qui etoit avec Mr de Ferriol, et qui en a composé la Basse», «Recueil de cent estampes representant differentes nations du Levant» (مجموعة من مئة لوحة مطبوعة بتقنية الحفر على الخشب وتمثل مختلف أمم المشرق)، باريس 1714.

7 جان باتيست فانمور، رسم تخطيطي يمثل الدراويش، باستيل على ورق أزرق، مصنف رقم HZ 2853، مطبعة أكاديمية الفنون الجميلة، فيينا. تتضمن أيضاً مجموعة المتحف الوطني في أمستردام اللوحة الزيتية التي أنجزها فانمور استناداً إلى هذا الرسم، تحت الرقم SK-A-1999.

8 معلومة من إرسو بيكين Ersu Pekin إلى الكاتبة، كانون الأول/ ديسمبر 2003.

9 «Le Supérier est celui qui est assis à la gauche avec le turban blanc. Son portrait est très bien là; mon guide a facilement reconnu les traits de celui que van Mour a tiré. C'est le même homme que nous verrons se tenir debout dans la Mosquée, pendant que ses Moines dansent». محفوظات ولاية شمال هولندا، أرشيف المتحف الوطني Rijksmuseum، 362، شرح على مجموعة كالكوين من «اللوحات التركية»، أواخر القرن الثامن عشر.



التاريخ

«في الأوقات التي كنت فيها بأمس الحاجة للإيمان بماض مجيد... وجدت المواساة في لوحات مللينغ المحفورة، ولكني، حتى لو سمحت لنفسي بالسفر عبرها، أعي أن جزءاً مما يجعل لوحات مللينغ بهذه الروعة هو الإدراك المؤسف بأن ما تمثله لم يعد موجوداً.»

أورهان باموك، «Istanbul. Memories of a City» (إسطنبول. ذكريات مدينة)، 2005

بدءاً من القرن الخامس عشر، تعوّد السفراء الأوروبيون والتجار وغيرهم من الرحالة ترك مدوّنات حول لقاءاتهم بالعثمانيين. إلى جانب الشهادات المكتوبة، وفّرت الرسوم التي انتجها الفنانون الرحالة سرداً بصرياً لحياة الإمبراطورية على مرّ القرون، حيث لم يكتف هؤلاء بتسجيل الأحداث الراهنة، بل كذلك مواضيع من الماضي العثماني، متناولين بعض القضايا الهامة أو الشخصيات البارزة ومعبرين عن رسائل أخلاقية وفلسفية تعدّت غالباً مجرد أوانها. مع أنه كان ينظر إلى معظم المواضيع من خلال رؤية ذاتية للأحداث غنية بالتفاصيل التاريخية، ولكن من وجهة نظر أوروبية، شكلت هذه الصور، الرومانسية والمثالية أحياناً، التعظيمية والحنينية أحياناً أخرى، أو القاسية والعنيفة، شهادات هامة على أحداث تاريخية، مثل مشاهد المعارك، تليها الاستقبالات الدبلوماسية أو اتفاقيات السلام ـ وهي مشاهد قُدِّمت بحيوية مثيرة للصور الذهنية الرائعة والمليئة بالتفاصيل. أبدع الفنانون المستشرقون في اسطنبول أعمالاً مستوحاة من البيئة الاجتماعية والسياسية والثقافية التي عاشوا فيها آنذاك، آسرين ومصورين المجتمع العثماني وثقافته، متناولين مواضيع يجهلها الجمهور الغربي، ولكن مستكشفين ما اتسم بأهمية خاصة ومعلقين في الوقت ذاته على تجاربهم في الحياة اليومية، تجاوباً مع ظروف العالم المجهول الذي يحيط بهم. كانت لوحات المستشرقين الأولى المتعلقة بالتاريخ العثماني محددة بموضوع معيّن ـ ليست الأحداث الهامة بشكل عام فقط، بل تلك التي لها أهمية خاصة في المجتمع الذي ينتمي إليه الرسامون: المعارك العسكرية والانتصارات أو الهزائم. أُضيفت في مرحلة لاحقة على الرسوم الكبيرة التي تمثل أحداثاً ذات أهمية عامة، مثل المواكب الدينية والانتصارات العسكرية والمآسي الوطنية، مشاهد تمثل حوادث ولقاءات شخصية في الحياة اليومية ضمن إطار تاريخي، وهي رؤى حقيقية داخل عالم العثمانيين. بدأ الفنانون يعالجون المواضيع بطريقة مختلفة بتركيز جديد على مشاهد أكثر حميمية وعلى الشخصيات الثانوية والحالات النفسية التي يتسم بها الأفراد وأوضاعهم، مما يقدم مجموعة حقيقية من الآثار البصرية التاريخية.

لوحة منسوبة إلى فرانز هورمان وهانس غيمينغر
(بمعاونة فالنتان مولر)
القرن السابع عشر

22. موكب امبراطوري
حوالي 1640
ألوان زيتية على قماش؛ 129 × 192 سم
متحف المستشرقين، الدوحة. OM.754

• كتب على أسفل اليسار النص التالي:
Abbildung Was die Türken zu Constantinopel alljährlich ihrem Mohammed zu Ehren für eine Prozession abhalten:
«A» Zwei reiten voran und führen die Prozession an
«B» ein Mönch (= Derwisch) zu Ross sowie Geheiligte folgen mit des Mohammed Weissagungsfahne (eine Fahne, auf der die Weissagungen des Mohammed geschrieben stehen)
«C» eine andere gleichartige Fahne
«D» Diejenige so am Vorübergehen hinzulaufen und aus Andacht die Fahnen küssten und dieselben mit Tüchern berühren und ihre Angesicht zu wischen ((soll heißen: D zeigt Leute, die, als die Prozession an ihnen vorbeikommt, auf die Fahne zulaufen und sie küssen usw.)
«E» die folgende Schar Derwische und gemeine Türken schreien mit lauter Stimme „gelobt sei Gott und Mohammed».
«F» ein Mönch so vor Andacht und Schreien ohnmächtig geworden.
«G» die Tafel darauf des Mohammeds Weissagungen.
«H» Zwen so die Rauchfaß ((Rauchfässer)) tragen zu Verehrung der folgenden 7 Tafeln
«I» Die 7 Tafeln darauf des Mohammeds Weissagungen geschrieben
«K» Die Form oder das Modell von des Mohammeds Grab
«L» Diejenigen so auf Andacht mit ihren Sacktüchern (?) das Grab berühren und die Angesichter wischen
«M» 8 Janitscharen so ((die)) das Grab tragen
«N» Eine große Menge deren so der Prozession folgt.[1]

تمثل هذه اللوحة الرائعة موكباً دينياً أقيم في اسطنبول في شهر أيار/ مايو من العام 1629. نفّذ هذا العمل الفني بتكليف من هانس لودفيغ فون كويفشتاين (1582– 1656) الذي أقام في العاصمة العثمانية بين عامي 1628 و1629 كسفير للامبراطورية الرومانية المقدسة لدى الباب العالي. ولد كويفشتاين لعائلة لوثرية نبيلة وتلقى تعليمه في جامعات بادوفا وسيينا وبولونيا، غير أنه لم يمنح وظيفة رسمية إلاّ بعد اعتناقه الكاثوليكية فأرسله الامبراطور فرديناند الثاني (حكم من 1619 إلى 1637) في بعثة دبلوماسية إلى الامبراطورية العثمانية. في 9 تموز/ يوليو 1628، قابل كويفشتاين الامبراطور واستلم منه مهمته الدبلوماسية الأولى وغادرت السفارة الكبرى فيينا في 20 تموز/ يوليو متوجهة إلى اسطنبول. يوجد تسجيل بصري لهذا الحدث، وهو عبارة عن لوحة بانورامية كبيرة محفوظة في قصر غرايلنشتاين، مقر عائلة كويفشتاين المتوارث. أوكل المبعوث الدبلوماسي بمهام عديدة بما في ذلك الاتفاقيات التجارية والسياسية. كانت معاهدة زيتفاتوروك للسلام التي وضعت حداً لحرب الثلاثين عام قد وُقعت في 1606 لفترة عشرين سنة، وكان التمديد الذي يأمل به فرديناند الثاني مطلباً ملحاً، حيث لم يعد حكام سلالة الهابسبورغ ولا العثمانيون ينظرون إلى الصراع الشامل كحل صائب. لذا تبادلت الامبراطوريتان البعثات الدبلوماسية على أمل إيجاد حل جديد. ومع أنه كان مخططاً أن تخرج البعثتان في وقت واحد، إلا أنه بسبب سلسلة من التأخيرات، وصلت البعثة الدبلوماسية برئاسة رجب باشا، إلى فيينا بينما كان كويفشتاين لا يزال في طريقه إلى اسطنبول.

كانت سفارة كويفشتاين كبيرة جداً وشملت العديد من الموظفين والخدم وحتى رجل دين وطبيب أسنان. وقد اتخذت اجراءات أمنية مشددة حيث كان السفير أحضر معه هدايا قيمة سُجّلت جميعها في قائمة تفصيلية (الصورة 22ج). تضمّنت هذه الهدايا قطعة فضية تزن 140 كيلوغراماً (Silber im Gesamtgewicht von 493 Mark 4 Lot und 3 Quintlein) كانت قيمتها في ذلك الوقت تبلغ 1000 دوكا.[2] سافرت البعثة إلى بلغراد ثم مرت في صوفيا فأدرنة ودخلت اسطنبول في 25 تشرين الثاني/ نوفمبر 1628. إحتفظ السفير بسجل مفصّل لرحلته كما دوّن فيه كل ما جرى خلال الأشهر الثمانية التالية التي قضاها في اسطنبول. كانت المقابلتان مع السلطان الذي لا يظهر أمام أي سفير إلاّ عند وصوله وقبل مغادرته، أهم حدثين دبلوماسيين. استقبل السلطان اليافع مراد الرابع (حكم من 1623 إلى 1640) كويفشتاين مرتين، الأولى في 5 كانون الأول/ ديسمبر 1628 لتقديم أوراق اعتماده والثانية في ٢٤ تموز/ يوليو 1629 لابلاغ السلطان بمغادرته. وبالإجمال، كانت مهمته ناجحة إلى حدّ كبير إذ استطاع تجديد المعاهدة لفترة خمس وعشرين سنة تالية.

مما كان له مغزى وأهمية بشكل خاص هو أن البعثة الدبلوماسية كانت تتضمن فنانين كتب إسميهما في سجل الموظفين الحكوميين الذين اختارهم الوزير وعيّنهم. تحت الوظيفة رقم 17 في اللائحة، نقرأ ما يلي:

«فرانز هورمان، رسام؛ تم قبوله كرسام ومنح كسوة وراتب ستة غيلدر شهريا. تقرر أيضاً أنه يستطيع أن يعيّن مساعداً له ما دام يدفع بنفسه كلفة ملابس هذا الأخير. الألوان التي يحتاجها في خدمة سعادته، سيتم شراؤها له من قبل سعادته. يسمح له كسب أجور أخرى طالما لا يعرقل ذلك الخدمة لدى سعادته. يوجد أيضاً تحت الرقم 17 هذا، إسم أبراهام هورمان، شقيق الرسام، الذي تمّ قبوله كحداد لحدوات الخيول. سوف يتلقى 3 غيلدر في الشهر وكسوة و(علاوة على ذلك) سوف يعتني بجواد سعادته المفضل».[3] تشير القائمة ذاتها بعد صفحتين إلى إسم فنان آخر هو هانس غيمينغر الذي، فضلاً عن كفاءاته الفنية، تولى مهام كبير الخدم في السفارة مقابل راتب 6 غيلدر شهرياً: «رئيس الخدم هانس غيمينغر، رسام، ونظراً للحاجة إلى فنه، تمّ قبوله كمسؤول للخدم؛ يتلقى اعتباراً من 1 مارس كسوة وأجراً شهرياً من 6 غيلدر».[4] سجّل الفنانان مختلف مراحل واحداث رحلة البعثة في سلسلة من رسوم الغواش. من ضمن المواضيع التي تناولتها مشاهد الاحتفالات والأحداث الهامة؛ مواقع مختلفة مثل خان القوافل قرب فيليبي والتكية المولوية، بالإضافة إلى عادات وتقاليد العثمانيين، مشاهد العقوبات، والجنائز والأعراس. بعد عودتهما إلى فيينا، استعان هورمان وغيمينغر بخدمات فنان آخر، فالنتين مولر، وأنجزوا معاً سلسلة من المشاهد البانورامية الكبيرة بالألوان الزيتية بالاستناد إلى رسوم الغواش الموجودة (حوالي 1654). حفظت سلسلة رسوم الغواش (كل منها بقياس 26,4 × 39,3 سم تقريباً) التي نفّذت في اسطنبول في قصر غرايلنشتاين الذي ولد فيه كويفشتاين؛ بيعت خلال السبعينات من القرن الماضي إحدى عشرة لوحة منها إلى متحف



22أ. هانس لودفيغ فون كويفشتاين، من «Die kaiserliche Großbotschaft an Sultan Murad IV 1628»، كارل تيلي، فيينا

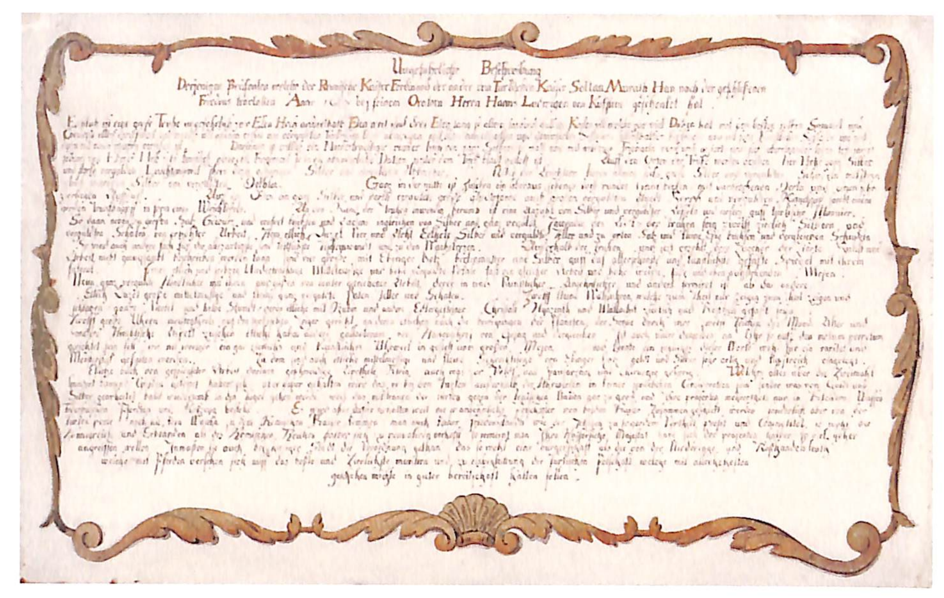




22ب. فرانز هورمان وهانس غيمينغر
دخول السفارة العظمى إلى القسطنطينية
25 تشرين الثاني/ نوفمبر 1628، حوالي 1628
غواش على رق
26.4 × 39.3 سم
بيرشتولدستورف، المتحف العثماني

بيرشتولسدورف حيث لا تزال إلى الآن. أنجزت لوحات زيتية نقلاً عنها في الأربعينات من القرن السابع عشر، ومعظمها موجود ضمن مجموعات خاصة في اسطنبول ولندن.[5] والبعض الآخر محفوظ في مؤسسات عامة مثل مؤسسة سنا وإينان كيراج، في اسطنبول،[6] ومتحف المستشرقين في الدوحة. يرجح أن يكون المشهد المعروض هنا قد رسم استناداً إلى أحد رسوم الغواش، غير أن مكان وجوده الحالي ليس معروفاً.
يتسم الموكب الذي تصوّره هذه اللوحة بأهمية تاريخية قصوى وهو يمثل، تبعاً للكتابة المدونة على اللوحة، احتفالاً سنوياً تكريماً للنبي محمد عليه الصلاة والسلام. لا تشير الكتابة بوضوح إلى ماهية الموكب المصوّر بالضبط، حيث كانت هناك احتفالات عديدة تقام في العاصمة العثمانية في كل عام. شكلت هذه الاحتفالات المعبرة والمفخمة جزءاً هاماً من الحياة اليومية في الامبراطورية، ومن بين الأعياد التي ذكرت مراراً في الروايات العثمانية تجدر الإشارة إلى احتفال الـ «كليتش آلايي» (أو مراسم تقلّد السيف، إما سيف النبي عليه الصلاة والسلام أو سيف عثمان مؤسس السلالة العثمانية)؛ احتفال الـ «بقلاوة آلايي» (أو موكب البقلاوة الذي يقدم السلطان خلاله صينية بقلاوة - الحلوى التركية المعروفة جيداً والتي تتألف من المعجنات المورقة المتداخلة مع الفستق الحلبي المطحون والعسل)؛ احتفال الـ «صرة آلايي» (أو موكب «المحفظة الملكية»)، موكب سنوي مليء بالألوان يدور حول نقل «الصرة»، وهي عبارة عن محفظة جلدية كبيرة أو حقيبة تحتوي على هدايا من الذهب على شكل نقود وسبائك يرسلها السلطان العثماني إلى إمارة مكة المكرمة. إحدى الاقتراحات المحتملة هي أن الحدث الذي تصفه لوحة كويفشتاين هو احتفال «خرقهء شريف» (أو موكب العباءة الشريفة). يجري هذا الاحتفال في اليوم الخامس عشر من شهر رمضان المبارك في قصر الطوب قابي وتشهده الأميرات كما يشهده الوزراء وكبار الشخصيات في الدولة وكبار الموظفين. ليس من الواضح ما إذا كان سمح للدبلوماسيين الأجانب في أي وقت مضى بحضور الاحتفال، لكن ذلك من المستبعد جداً نظراً لأن هذا الاحتفال يحمل معان دينية مقدسة ولا يمكن أن يسمح لغير المؤمنين أن يشهدوه. في سنة 1629 أتى شهر رمضان في نهاية نيسان/ أبريل، ولكن إذا رجعنا إلى يوميات كويفشتاين لا نجد أي ذكر أو إشارة إلى احتفالات الشهر المبارك أو إلى أي موكب شهده. في تاريخ 23 نيسان/ أبريل 1629 من يومياته، أي قبل أيام معدودة من بدء شهر رمضان، سجل السفير الاحتفال بعيد القديس جرجس.[7] وفي تاريخ 28 أيار/ مايو، بعد بضعة أيام من الاحتفالات الكبرى بانتهاء رمضان، عيد الفطر (أو «Şeker bayramı» باللغة التركية)، كتب كويفشتاين في يومياته فقط أنه أرسل عبر البريد لزوجته أبصال وبذور من أزهار زنبق الياقوت والنرجس البري والسوسن والزنبق، ولم يذكر كلمة واحدة عن الاحتفالات الدينية في العاصمة العثمانية.[8]
الاحتمال الآخر هو أن يكون السفير قد حصل على وصف مفصّل للحفل من طرف ثالث - ربما يكون أحد الموظفين العثمانيين؛ وذلك يفسر أيضاً وجود بعض الأخطاء في تصوير اللوحة لهذا الموكب.
كرس هذا الموكب، كما ذكرنا أعلاه، لاحتفال «خرقهء سعادت» (أو عباءة السعادة) وهي عباءة ترجع إلى النبي محمد عليه الصلاة والسلام أحضرها إلى اسطنبول السلطان سليم الأول (حكم من 1512 إلى 1520) في بداية القرن السادس عشر. كان هذا الاحتفال يقام في اليوم الخامس عشر من شهر رمضان، حيث تعرض العباءة في صندوق زجاجي مختوم (ربما ما أشير إليه في الكتابة على اللوحة باعتباره «النعش»). كما يعرض أثر مقدس آخر هام خلال الاحتفال هو «راية الرسول المقدسة» عليه الصلاة والسلام، أو «السنجق الشريف» (يحتمل أنه ما دعي بـ «علم النبوة» في النص المكتوب على اللوحة).
وتستخدم مناديل الموسلين، التي ذكرت عدة مرات في النص المكتوب، لكي تمسح على الصندوق الذي يحتوي الآثار المقدسة. كان يقود الموكب السلطان مراد الرابع على صهوة جواد ويرافقه جنود الانكشارية، وتتقدم الموكب بأكمله لافتات كبيرة عليها أسماء النبي عليه الصلاة السلام وصحبه مطرزة بالأحرف الفضية. مع أنها نفّذت بنمط وأسلوب يتميزان بالسذاجة، فإن هذه اللوحة من القرن السابع عشر تحمل أهمية تاريخية قصوى وهي تسجيل نادر جداً لموكب ديني عثماني، ما يجعل منها وثيقة تاريخية فريدة.

أ. ن



22ج. فرانز هورمان وهانس غيمينغر
لائحة الهدايا التي أحضرتها سفارة
هانس لودفيغ فون كويفشتاين إلى
السلطان العثماني، حوالي 1628
غواش على رق
26.4 × 39.3 سم
بيرشتولدستورف، المتحف العثماني

أود أن أشكر الدكتورة كريستسن ميترونغر والسيدة إنغريد باشمان من متحف برشتولدسدورف لمساعدتهنا السخية في قراءة وترجمة الكتابة على اللوحة

[2] كارل تيبلي .Teply K، «Die kaiserliche Grossbotschaft an Murad IV. Im Jahre 1628» (فيينا، 1976)، ص. 25.

[3] «Franz Hörman, Maler; ist für einen Maler angenommen; das Livree-Kleid, dann monatlich 6 Gulden versprochen, dann vereinbart, das ser einen Jungen, so er auf seine selbsteigenen Kosten kleide, mitnehmen möge. Die Farben, so er in Ihrer Exzellenz Dienst brauche, sollen ihm von Ihrer Exzellenz erkauft warden. Auch wann er ohne Säumung Ihrer Exzellenz Dienst etwas verdienen (könne, es) ihm ungewehrt sein sole. Eben unter dieser Nummer 17 ist Abraham Hörmann, des Malers Bruder, für einen Reitschmied angenommen. Monatlich 3 Gulden und ein Livree-Kleid versprochen worden, doch das ser (überdies) Ihrer Exzellenz Leibklepper warte»؛ Teply 1976، ص. 59.

[4] «Ober-Tafeldecker Hanns Gemminger, ein Maler, ist neben dem Gebrauch seiner Kunst zum Tafeldecker angenommen und ihm neben den Livreen monatlich vom 1. März (an) 6 Gulden versprochen worden»، Teply1976، ص. 59.

[5] «Images of the Turks in the XVIIth century Europe». (Sakip Sabanci Müzesi, 2005).

[6] «Portraits from the Empir» 2005، ص. 96.

[7] «28 Mai 1629 – Kuefstein sendet seiner Gattin durch den Kurier Leukauff Zwiebeln und Samen von Hyazinthen, Amonen, Narzissen, Lilien und Tulpen»؛ تيبلي 1976، ص. 45.

[8] «23 April 1629 – Am Tag des hl. Georg, seines Namenspatrons, konvertiert der unglückliche Feilenwerfer. Er ist der sechste, den Kuefstein zur katholischen Religion bekehrt hat» Teply 1976, p. 45.

نيكولاس ريكس
بروج، 1637 – بروج، 1695

23. موكب الأتراك
حوالي 1665
ألوان زيتية على قماش؛ 72 × 100 سم
متحف الفن العربي الحديث، الدوحة
(2007.4.36)

• توقيع: NRicx
حسب كتاب «Life of the Flemish Artists» (حياة الفنانين الفلامنديين) لديكامب، ولد نيكولاس ريكس في مدينة بروج (في بلجيكا حالياً) سنة 1637 في عائلة جان ريكس،[1] ولا توجد أية معلومات حول أساتذته أو سنواته الأولى. غير أن بعض المصادر تشير إلى أن الفنان سافر إلى الشرق وفلسطين حوالي سنة 1664 وقضى وقتاً طويلاً هناك قبل أن يعود إلى مسقط رأسه بروج حوالي سنة 1667. ولا تزال أسباب رحلة ريكس إلى الشرق غير معروفة، مع أن هناك معلومات تقول أنه سافر مع مجموعة من الحجاج أو كان يرافق مبعوث دبلوماسي، كما كان حال العديد من الفنانين الفلامنديين قبله و بعده.
تميّز النصف الثاني من القرن السابع عشر في الإمبراطورية العثمانية بالحروب العديدة، والفساد في المجالين الإداري والمالي وبالثورات داخل إسطنبول. إستمر حكم السلطان محمد الرابع حوالي الأربعين سنة من العام 1648 إلى 1687 وكان يلقب بـ «الصياد» نظراً لقضائه معظم وقته في الصيد بدل أن يعتني بالشؤون السياسية في دولته.
تمثّل هذه اللوحة على الأرجح مشهداً خيالياً، غير أنها تصوّر بعض الشخصيات والعناصر التزيينية بدقّة واصفة حملة عسكرية تترأسها فرقة الإنكشارية، نخبة جنود الإمبراطورية العثمانية الشهيرة. يحمل الفارسان الأماميان شارات عسكرية هامة، وهي أعلام خضراء تحمل شعار سيف ذي الفقار الأسطوري، رمز الشجاعة والقوة العسكرية والشرف والشهادة في الإسلام. يشاهد بين حاملي العلمين جندي من الإنكشارية يرفع «طوغاً»، وهو راية عثمانية تقليدية مكوّنة من ذيل الحصان. كانت تخصص للسلطان طوغ الستة ذيول، وطوغ بأعداد أقل لكبار المسؤولين. يحمل المشهد المزخرف بصورة رائعة ولامعة لمسة فكاهية، حيث يصوّر آغا يقف أمام جندي إنكشاري حافي القدمين، يقتلع كسرة من قدمه. الألوان الساطعة والتفاصيل الزخرفية الدقيقة هي من الخصائص التي تتميّز بها كافة أعمال ريكس، الذي، اعترافاً بموهبته الفنية، تم قبوله في جمعية الفنانين في 9 أيلول/ سبتمبر 1667[2] لدى عودته إلى مسقط رأسه بروج. توفي ريكس سنة 1695[3] ولا يعرف حالياً من أعماله سوى العدد القليل. تصوّر معظم لوحاته المعروفة مشاهد لقوافل ومواكب عسكرية ومناظر رائعة لـ «مدينة القدس وضواحيها».[4]

أ. ن

[1] مايكل برايان .Bryan M، جورج ستانلي Stanley .G، «A Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers». لندن، 1849. ص. 681.
[2] جان باتيست ديكامب .Descamps J. B ، «La Vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandois». باريس، 1760، المجلد 3، ص. 60.
[3] مايكل برايان .Bryan M، جورج ستانلي Stanley .G، 1849. ص. 681.
[4] جان باتيست ديكامب .Descamps J. B ، 1760، المجلد 3، ص. 60.







أنتوان إينياس مللينغ
كارلسروه، 1763 – باريس، 1831

24. داخل حريم السلطان
حوالي 1810
ألوان مائية وحبر مع إضافات بالغواش الأبيض،
40,6 × 65,4 سم
متحف المستشرقين، الدوحة (OM.728)

• المعارض:
عرضت ربما في «صالون» باريس لسنة 1810 تحت الرقم 422 وعنوان «Vue d'une partie de l'intérieur du Harem du Grand seigneur» (مشهد لجزء داخلي من حريم السلطان)
• المراجع:
كورنيليس بوشما وجاك بيرو Cornelis Boschma et Jacques Perot، 1991، ص. 228، الصورة 10؛ نيفيدوفا 2010، ص. 202، الصورة 189.

في العام 1785، وصل فنان شاب من بادن، أنتوان إينياس مللينغ، إلى اسطنبول ضمن حاشية أحد أعضاء السفارة الروسية الكونت ياكوف إيفانوفيتش بولغاكوف. وبفضل تدرّبه في مسقط رأسه، منطقة اللورين، في مجالي الهندسة المعمارية والرسم، عمل مللينغ لعدة سنوات لدى الأوساط الدبلوماسية منتجاً الأعمال الفنية كما عمل على مشاريع الحدائق والمناظر الطبيعية، إلى أن لفت انتباه شقيقة السلطان سليم الثالث خديجة سلطان. قضى الفنان السنوات القليلة التالية (حتى 1798) في تنفيذ طلبيات البلاط العثماني. إثر انتهائه من ترميم قصر خديجة سلطان في أورته كوي، تم تعيينه مهندس السلطان في سنة 1795. غادر الفنان اسطنبول في سنة 1802 حاملاً معه مجموعة من التخطيطات التي تصوّر مشاهد عديدة من الامبرطورية العثمانية وقد نشرها فيما بعد، بدعم من الحكومة الفرنسية، في كتاب بعنوان «Le Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore d'après les dessins de M. Melling, architecte de l'Empereur Sélim III et dessinateur de la sultane Hadidgé, sa soeur» (رحلة مصوّرة إلى اسطنبول وضفاف البوسفور من خلال رسوم السيد مللينغ، المهندس المعماري لدى السلطان سليم الثالث ورسام السلطانة خديجة، شقيقته) في العام 1819. صمدت هذه المطبوعات عبر الزمن وما زالت تعتبر حتى اليوم تحفاً تتميز بدقة الملاحظة. أشاد الكاتب التركي أورهان باموك بالفنان باعتباره «أكثر الرسامين دقة وإقناعاً»، حيث سجّل مللينغ الأحداث الاجتماعية اليومية بما في ذلك مواكب السلطان، حفلات الزفاف التركية ورسوماً دقيقة لداخل القصر.[1] أشار باموك في مذكراته إلى قدرة الفنان على تحويل تغيرية الحياة إلى لحظات أبدية من الحنين تمثل ما كان بالتأكيد لمللينغ عالماً غريباً، ومع ذلك التقط منه ذكريات تاريخية دقيقة لا تقدر بثمن: «في الأوقات التي كنت فيها بأمس الحاجة للإيمان بماض مجيد... وجدت المواساة في لوحات مللينغ المحفورة. ولكني، حتى لو سمحت لنفسي بالسفر عبرها، أعي أن جزءاً مما يجعل لوحات مللينغ بهذه الروعة هو الادراك المؤسف بأن ما تمثله لم يعد موجوداً».[2]
تضمن الكتاب 48 لوحة قام بحفرها كل من جان دوبليسي– بيرتو، ودوميزون، وفرانسوا دوني نيه، وشرودر، ولوروج وبيلمان الأصغر وآخرون.[3] عرضت لوحة الألوان المائية هذه في «صالون» باريس لسنة 1810 تحت الرقم 422 بعنوان «Vue d'une partie de l'intérieur du Harem du Grand seigneur» (مشهد لجزء داخلي من حريم السلطان) وطبع منها لوحة حفر لكتاب مللينغ تحت الرقم 14 بعنوان «Intérieur d'une partie du Harem du Grand-Seigneur» (داخل جزء من حريم السلطان) (الصورة 24أ). تصف لوحة الألوان المائية مشهداً جميلاً من أحد أقسام حريم السلطان، ورغم اعتبار المشهد خيالياً، يمكننا الوثوق بمعرفة مللينغ لداخل القصر. إذ أتاحت له وظيفته كمهندس لدى السلطان فرصة مميزة لمراقبة البلاط العثماني، وخلال الأعوام الثمانية عشرة التي قضاها هناك، رسم العديد من التخطيطات التفصيلية لقصور السلطان والمجتمع العثماني بالإضافة إلى القسطنطينية وضواحيها. وعندما كان يعمل لدى خديجة سلطان، أعطته شقة خاصة في جناح زوجها داخل قصرها، حيث استطاع أيضاً مراقبة الحياة اليومية للمنزل العثماني.

أ. ن

[1] أورهان باموك، «Istanbul. Memories of a City» لندن، منشورات فابر أند فابر، 2005، ص. 55.
[2] أورهان باموك، «Istanbul. Memories of a City» لندن، منشورات فابر أند فابر، 2005، ص. 55.
[3] أوغوست بوب A. Boppe، «Les Peintres du Bosphore au dix-huitième siècle» باريس، منشورات ACR باريس، 1989، ص. 287.



24أ. نقلاً عن أنتوان إينياس مللينغ،
حفر على يد فرانسوا دوني ني
داخل مبنى حريم سيّد القسطنطينية
العظيم، 1811، اللوحة 14
حفر ملوّن باليد
48.3 × 73.3 سم
مجموعة خاصة



أنتوان إينياس مللينغ

كارلسروه، 1763 – باريس، 1831

25. مشهد لباحة السراي الأولى في القسطنطينية

حوالي 1810

ألوان مائية وحبر مع إضافات بالغواش الأبيض، 39 × 70 سم

متحف المستشرقين، الدوحة (OM.729)

• المعارض:

عرضت ربما في «صالون» باريس سنة 1810 تحت الرقم 560 وعنوان «Vue de la première cour du sérail» (مشهد لباحة السراي الأولى)

• المراجع:

كورنيليس بوشما وجاك بيرو Cornelis Boschma et Jacques Perot، 1991، ص. 228، الصورة 8؛ نيفيدوفا 2010، ص. 202، الصورة 188.

عُرضت هذه اللوحة بالألوان المائية في «صالون» باريس سنة 1810 تحت الرقم 560 وعنوان «Vue de la première cour du sérail» (مشهد لباحة السراي الأولى) وطبعت لاحقاً على لوحة حفر لكتاب ميللينغ تحت الرقم 8 وعنوان «Vue de la première cour du sérail» (مشهد لباحة السراي الأولى) (الصورة 25أ). وهي تصوّرمشهداً من الباحة الأولى للسراي في قصر الطوب قابي.

أ. ن



25أ. نقلاً عن أنتوان إينياس مللينغ، مشهد من الباحة الداخلية الأولى للسراي في القسطنطينية، 1811، اللوحة 8
حفر ملوّن باليد
48.3 × 73.3 سم
مجموعة خاصة



فرانشيسكو هايز
البندقية، 1791 – ميلانو، 1882

26. هروب من جزيرة خيوس
حوالي 1839
ألوان زيتية على قماش، 82 × 104 سم
متحف المستشرقين، الدوحة، OM.727

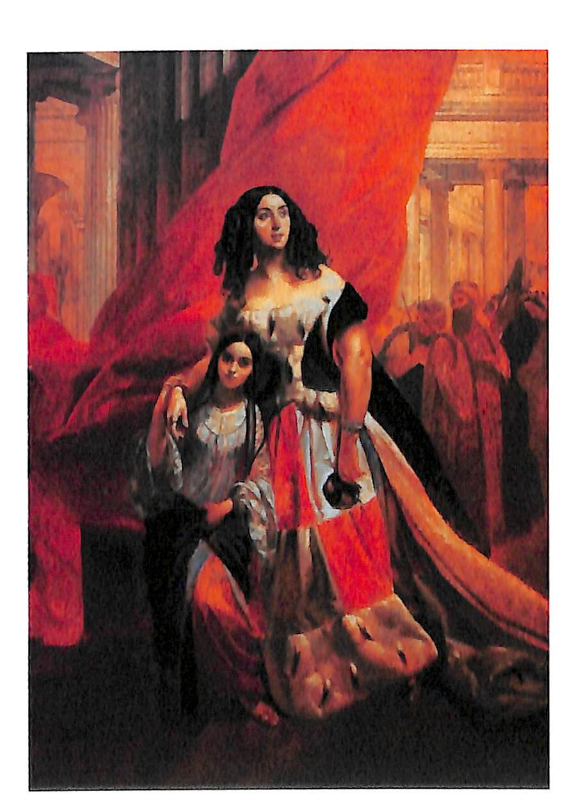
• المعارض:
ميلانو، بريرا، «Esposizione di Belle Arti» (معرض الفنون الجميلة)، 1839، رقم 94.
• المراجع:
فرانشيسكو أمبروزولي Francesco Ambrosoli، 1839، ص. 65 – 68؛ إينياتسيو فوماغاللي Ignazio Fumagalli، 1839، ص. 277.
كارلو تنكا C. Tenca، 1839، ص. 222؛ فرانشيسكو هايز Francesco Hayez، 1890، ص. 278.
فرناندو ماتسوكا Fernando Mazzocca، 1994، ص. 257، الرقم 235، شرح نقدي مع لوحة مطبوعة بالحفر لغانديني، تحت عنوان «Barca con greci fuggitivi dall'isola di Scio» (قارب مع هاربين يونانيين من جزيرة خيوس).

تمثل هذه الصورة الرومانسية الآثرة لبحر هائج وشخصيات فاتنة تهرب من خطر القتل، حدثاً تاريخياً مأساوياً في تاريخ اليونان. وتلفت اللوحة، التي رسمها فرانشيسكو هايز سنة 1839، نظرنا إلى محاولة مأساوية تقوم بها مجموعة صغيرة من اليونانيين للهرب من جزيرة خيوس برفقة بحارة أتراك. إشتهر هذا الحدث، الذي ألهم العديد من الفنانين، على نحو أوسع من خلال لوحة شهيرة رسمها أوجين دولاكروا في العام 1824، بعنوان «Le Massacre de Scio» (مجزرة خيوس) (الصورة 26أ)، وذلك بعد سنوات قليلة من وقوع الحدث المأساوي في 1822 والذي أثار قدراً كبيراً من الاستنكار في أوروبا. تُظهر لوحة دولاكروا يونانيين مرضى يحتضرون متوقعين ذبحهم على يد الأتراك، على خلاف لوحة هايز الرومانسية التي تحمل سخرية غرائبية؛ مع ذلك، يبدو واضحاً في الرسم أن النساء لسن في حرية من آسريهن ولا تزلن تحت رحمتهم. لكن حادث الاختطاف الغرائبي حيك بأسلوب منسجم مع مزاج الجمهور الإيطالي في زمن الكتاب والفنانين الرومانسيين، وكان هايز أحد أهمهم، فقد رسم أعمالاً دينية وتاريخية وأسطورية واشتهر أيضاً كرسام صور شخصية مسجلاً أبرز شخصيات عصره. اللوحة المعروضة ليست النموذج الوحيد من أعماله الاستشراقية، التي تتضمن، من بين أعمال أخرى، ثلاث نسخ من لوحة «Nell'harem» (في الحريم) (جميعها في مجموعات خاصة)، أنجزها خلال الأربعينات من القرن التاسع عشر؛ اللوحة المجازية «Gentile Bellini, Accompanied by his Venetian Tutor Presenting his Painting to Mohamet II» (جنتيلي بلليني، برفقة مرشده البندقي وهو يقدم لوحته إلى محمد الثاني) (1834، مجموعة خاصة، البندقية) ولوحة «The Departure of Saladin» (رحيل صلاح الدين) (حوالي 1835، مجموعة خاصة). أنجز كافة هذه اللوحات بتكليف من مسؤولين كبار ومن جامعي الأعمال الفنية، بالإضافة إلى لوحة «هروب من خيوس» التي رسمها بطلب من الكونتيسة يوليا ساموليلوفا المولودة «باهلن ليتا» (1803– 1875) والمعروفة شعبياً بإسم «سيدة ميلانو الروسية» (الصورة 26ب).

تنتمي الكونتيسة، جميلة عصرها الشهيرة، وراعية سخية للفنون، مجمعة وخبيرة أعمال فنية، إلى أنبل عائلات روسيا وإيطاليا: عائلة سكافرونسكي (فهي من سلالة زوجة بطرس الأكبر كاترين الأولى) وعائلتي بهلن وليتا. لم يكن زواج الشابة يوليا بهلن من الكونت ساموليلوف في العام 1825 سعيداً وناجحاً، فقد انفصل الزوجان بعد فترة وجيزة وغادرت الكونتيسة البلاد إلى إيطاليا واستقرت في ميلانو حيث عاشت بشكل متقطع حتى سنة 1839. إلتقت في إيطاليا بالرسام الروسي ذائع الصيت كارل بريولوف وكان لقاءهما نقطة فاصلة في مصير الفن الروسي في القرن التاسع عشر، حيث رسم بريولوف في تلك الفترة أشهر لوحاته «The Last Day of Pompeii» (اليوم الأخير لبومبي) (1833، المتحف الروسي، سان بترسبورغ)، مخلداً فيها صورة يوليا ساموليلوفا. تخلت الكونتيسة يوليا، الخبيرة بالفنون المثقفة والرقيقة، عارضة للفنانين وملهمة المؤلفين، عن لقبها وثروتها بزواجها من مغني أوبرا إيطالي شاب فأصبحت ببساطة «السيدة بيري». وقد تكون كلفت هايز، في تلك الفترة تحديداً، برسم لوحة «هروب من خيوس»، والتي يغلب فيها الطابع الرومانسي القوي، والتي تتطابق، ليس مع الحادث الدرامي في جزيرة خيوس فحسب، بل ترمز أيضاً إلى محاولة الكونتسة الهروب من «الحشد المسعور»، وتمثل الحب والحرب مجتمعان.
تناول بريولوف موضوع مغادرة الكونتيسة، الذي كان بدأه هايز في السنة ذاتها، من خلال لوحته الشهيرة «الكونتيسة ساموليلوفا مغادرة الحفلة الراقصة التي أقامها السفير الفارسي» (الصورة 26ب)، مصوّراً السيّدة التي نزعت قناعها للتو، وهي تندفع بحركة فجائية وتلقي باتجاهنا نظرة مباشرة جسورة، يفصلها ستار قرمزي سميك عن حشد المجتمع السطحي التافه. يرمز الستار الأحمر بلون اللهب إلى حرق الماضي الذي تركته الكونتيسة وراءها، ويجلب لها مستقبلاً جديداً واعداً. بعد أيام قليلة من إقامة حفل السفير الفارسي، أبلغت صحيفة سانت بترسبورغ «فيدوموستي» قراءها بأن الكونتيسة ساموليلوفا غادرت العاصمة إلى أوروبا... وإلى الأبد.

أ. ن





26أ. أوجين دولاكروا
مشهد من مجزرة خيوس؛ عائلات يونانية تنتظر الموت أو الاستعباد، 1824
ألوان زيتية على قماش، 419 × 354 سم، متحف اللوفر

26ب. كارل بريولوف
الكونتيسة يوليا بافلوفنا ساموليلوفا وهي تغادر حفلة الرقص التي أقامها السفير الفارسي، مع ربيبتها أماتسيلي باشيني، 1842
ألوان زيتية على قماش، 249 × 176 سم، سان بيترسبورغ، متحف الدولة الروسي، المصنّف رقم M-5093



جرمان فابوس برست
مارسيليا، 1823 – مارسيليا، 1900

27. مسجد في طرابزون
1870
ألوان زيتية على قماش، 112,5 × 166,6 سم
متحف المستشرقين، الدوحة (OM.83)

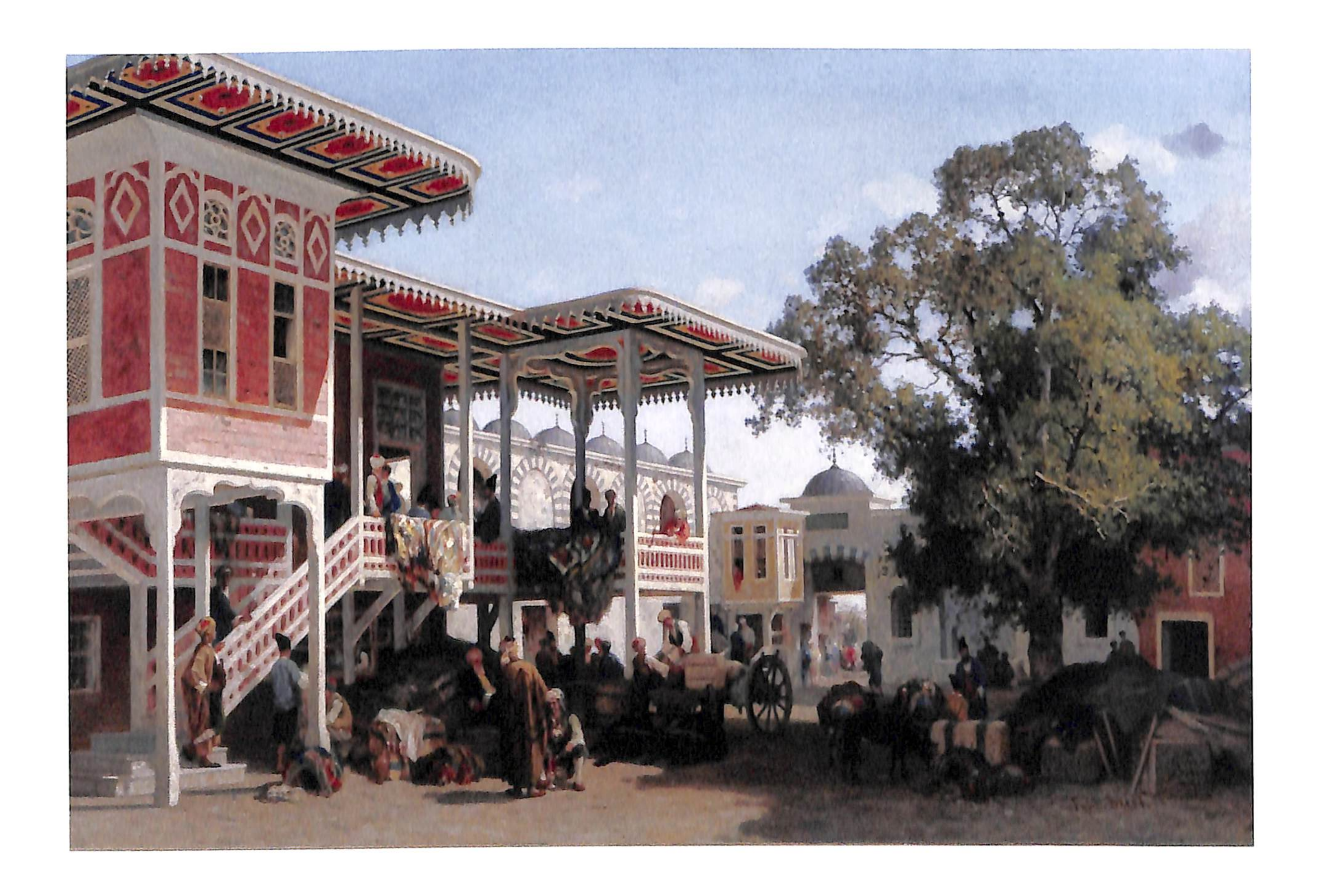
• توقيع: Fabius Brest
• المعارض:
معرض صالون باريس لعام 1870، الرقم 372، مع اسم «Mosquée à Trébizonde» (مسجد في طرابزون).

ولد جرمان فابوس برست في مرسيليا حيث بدأ دراسته الفنية في مدرسة الفنون الجميلة تحت اشراف إميل شارل جوزيف لوبون (1809 – 1863)؛ وفي مرحلة لاحقة أقام في باريس وانضم إلى محرف كونستان ترواين (1810– 1865). في العام 1855، سافر إلى اسطنبول، الوجهة الشائعة جداً في أوساط الفنانين الفرنسيين، وغادرها بعد أربع سنوات من الترحال المتواصل والاستكشاف. تركت هذه الرحلة أثراً عميقا في الفنان وطغت على بقية مسيرته الفنية جاعلة منه أحد أعظم الفنانين المستشرقين.

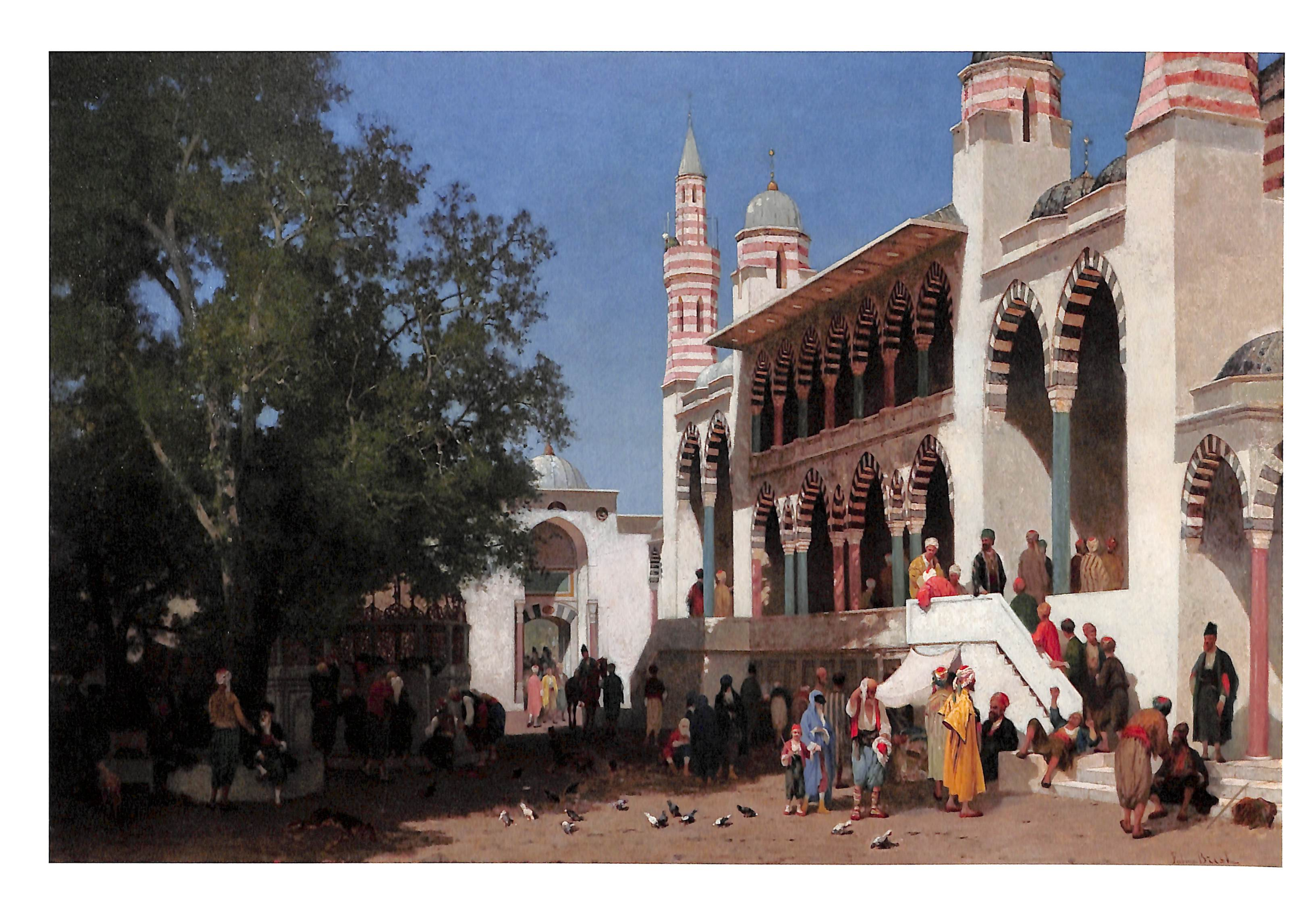
تمثل هذه اللوحة مشهداً في مدينة طرابزون التركية المعروفة تاريخياً بإسم ترابيزوندا (Trapezounda) أو تربيزوند (Trebizond)، الواقعة على البحر الأسود، والتي زارها برست في تموز/ يوليو وآب/ أغسطس من سنة 1858. كانت هذه المدينة ميناء هام لتلاقي الأديان واللغات والثقافات لقرون، وتقع على طريق الحرير التاريخي، كما تمثل عاصمة إقليمية تركية نموذجية حافظت على أجمل ما تتسم به الحياة العثمانية التقليدية. وقد استحوذت على اهتمام الفنان وأتاحت له إضفاء صبغة من الغموض والغرابة على أعماله، صبغة كانت تسحر الجمهور الأوروبي. إثر هذه الرحلة القصيرة، كرس بريست على الأقل لوحتين معروفتين للمدينة، الأولى بعنوان «Caravansarai in Trabzon» (خان في طرابزون) (الصورة 27أ)، عرضت في «الصالون» سنة 1864، والثانية «Mosquée à Trébizonde» (مسجد في طرابزون) عرضت في «الصالون» عام 1870 تحت الرقم 372 إلى جانب لوحة أخرى تحمل عنوان «Village d'Arnaout Keuil sur le Bosphore» (قرية أرنؤوط كوي على البوسفور) (الرقم 371).[1] رسم بريست لوحتا مدينة طرابزون بعد عودته إلى أوروبا؛ مع ذلك، نجح في إعادة خلق جوّ يوم مشمس مع مجموعة من الأفراد في المقدمة يغادرون المسجد بعد الصلاة. عندما أنجز هذه اللوحة لمعرض «الصالون» في باريس، استند برست على الأرجح إلى صور المساجد في التخطيطات والمسودات التي رسمها على الأرض خلال رحلته.
المسجد المصوّر في هذه اللوحة هو «جامع غولبهار خاتون» الذي بناه سليم الأول، فاتح سوريا ومصر العثماني العظيم، إكراماً لوالدته، غولبهار خاتون (؟ – 1510) في سنة 1514، المعروفة أيضاً بإسمها قبل الزواج عائشة خاتون، وهي يونانية الأصل من قرية قرب طرابزون. لم يتبق من مجمع المباني الأساسي سوى المسجد والقبر. بني هذا المسجد على الطراز التقليدي للهندسة العثمانية المبكرة. الأقواس وأعمدة الرخام، القبة المشرفة على الباحة الخارجية، دون القيود التي يفرضها الأسلوب الطبيعي في رسم الزخارف الكلاسيكية، أعطت المساجد العثمانية الأولى في طرابزون إنطباعاً بكونها أبنية خفيفة مخرمة تطفو في الجو. هذه اللوحة تمجيد لجمال وروعة ولطافة ونبل أميرة كومنينية.

أ. ن

[1] معرض الصالون لسنة 1879، ص. 49.



27أ. جرمان فابوس برست
خان في طرابزون، 1864
ألوان زيتية على قماش،
113 × 167 سم،
مرسيليا، متحف الفنون الجميلة



نيكولاي كلميكوف
(المعروف أيضاً بإسم ناجي كلموك أوغلو)
خاركوف، 1896 – إسطنبول، 1951

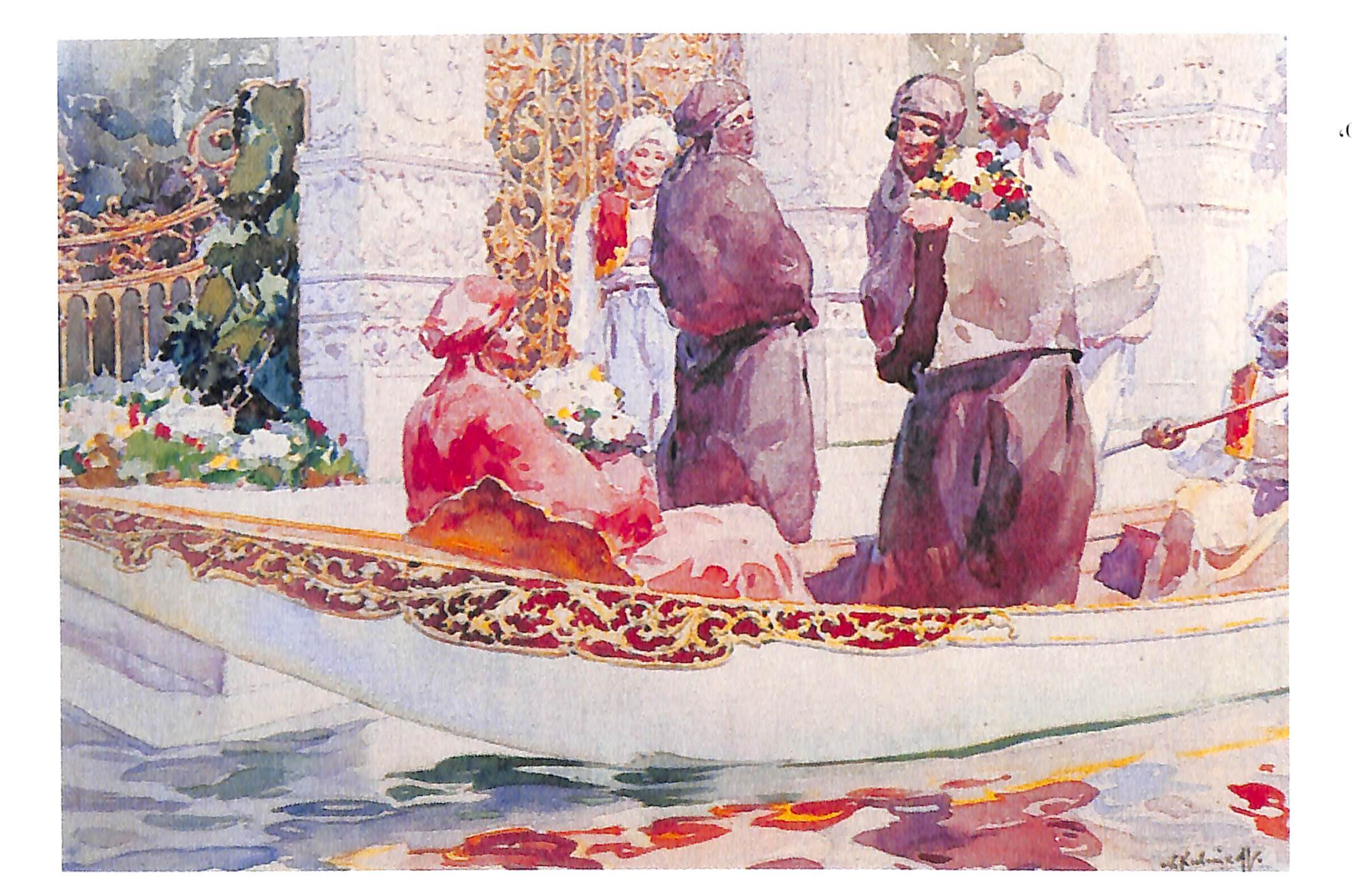
28. الصعود إلى المركب في البوسفور
1936
ألوان زيتية على قماش، 62 × 82 سم
متحف المستشرقين، الدوحة (OM.703)

• توقيع: 1936 / Naci Kalmukoglu

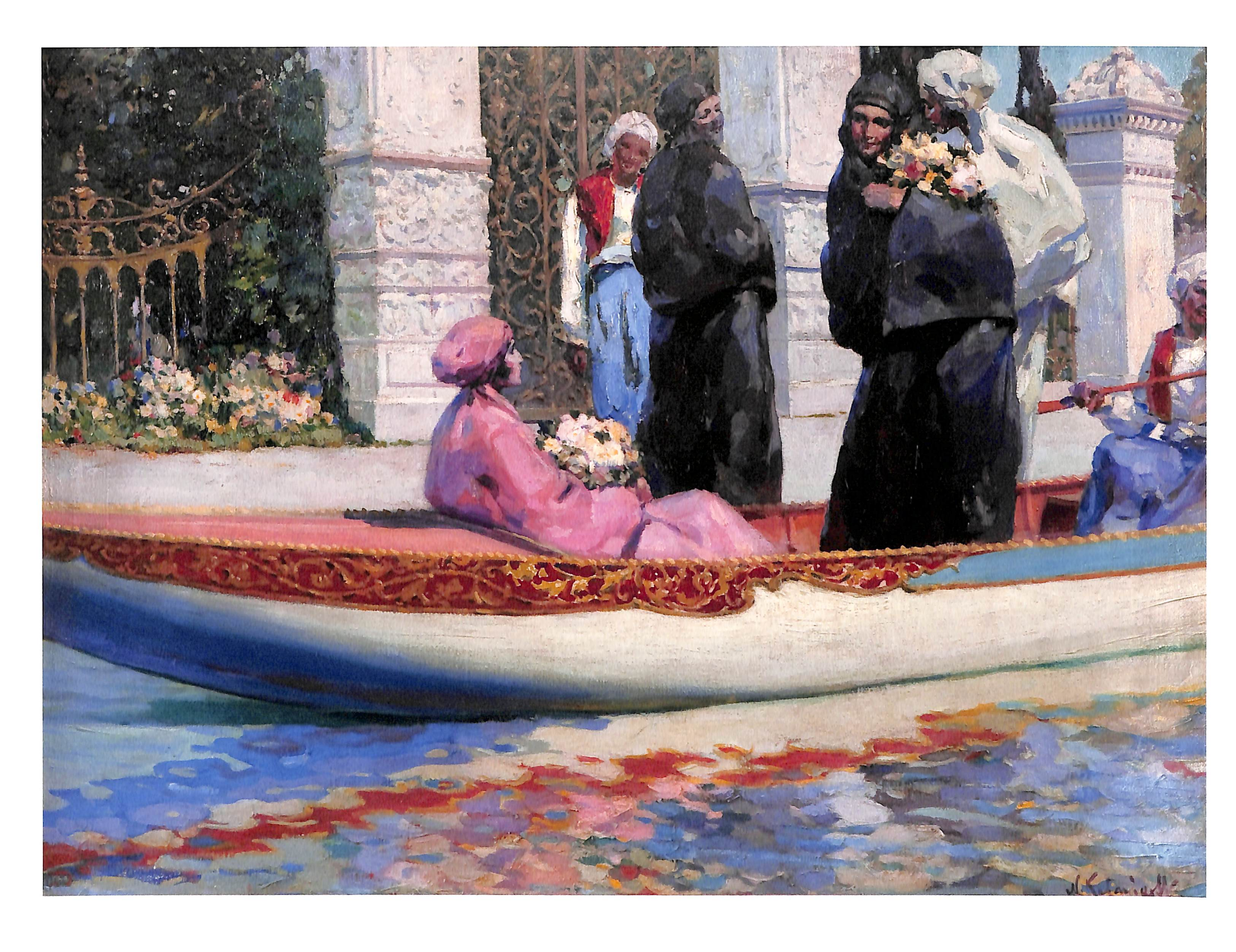
في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الأولى وثورة 1917 الروسية، بدأت موجة من الهجرة على نطاق واسع طالت عدداً كبيراً من الفنانين الروس الباحثين عن مواطن جديدة في الخارج. غادر معظم هؤلاء المهاجرين روسيا عبر الحدود الجنوبية، ومرّ الكثير منهم في اسطنبول حيث استقروا على أمل العودة قريباً إلى مسقط رأسهم. تجمّع العديد من الفنانين في المدينة التي أصبحت لفترة من الزمن مركزاً ثقافياً للمهاجرين الروس، فعاش الفنانون خلال العشرينات حياة نشطة جدا. وفي الأول من كانون الثاني/ يناير 1922، أسس حوالي ثلاثون عضو «اتحاد الفنانين الروس»، وكان من بينهم فنان شاب يدعى نيكولاي كلميكوف.
ولد كلميكوف وعاش في خاركوف، مدينة تقع في أوكرانيا الحالية، حيث التحق بمجموعة من تيار التكعيبية–المستقبلية تدعى «اتحاد السبعة» ونشر في 1918 أعماله الأولى في ألبوم «سبعة زائد ثلاثة». وفي سنة 1919 انضم إلى مجموعة «اتحاد الفن» وعرض أعماله تحت مظلتهم، كما وضع مع الفنان بولسلاف تزيبيس رسوم كتاب غستاييف «شاعرية إضراب العمال». في العشرينات سافر مع عضوين من «اتحاد السبعة» إلى تركيا.[1] في اسطنبول، بالإضافة إلى مشاركته النشطة وعمله في «اتحاد الفنانين الروس»، عرض كلميكوف أعماله في غاليري ماياك (المنارة) الواقعة في شارع بورصة منزل رقم 40، والذي كان يملكه في ذلك الوقت أحد مشاهير هواة تجميع الأعمال الفنية، ستانلي هاريسون. لم يكن غاليري ماياك مجرد صالة عرض، بل كان ناد يلتقي فيه الفنانون والمثقفون المهاجرون الروس. لكن وللأسف، بعد تنظيم تسع معارض ناجحة جدا، أقفل الغاليري في تشرين الأول/ أكتوبر 1922. وفي النصف الثاني من العام 1922، أنشأ أحد أعضاء السفارة الأميركية، فوستر ستيرن وزوجته، استوديو للفن، مما أعطى الفنانين الروس فرصة جديدة لعرض أعمالهم. أقيم هناك عدد ضئيل من المعارض، في 18 تموز/ يوليو و10 كانون الأول/ ديسمبر من عام 1922 وفي 23 حزيران/ يونيو 1923، لقيت جميعها استحسان الجمهور والصحافة المحلية.
على الرغم من هذه البدايات الناجحة والواعدة، غادر العديد من الفنانين اسطنبول خلال سنة 1924، غير أن نيكولاي كلميكوف بقي هناك حتى وفاته المأساوية في 1951.
لوحة «الصعود إلى المركب في البوسفور» مؤرخة في 1936. بحلول ذلك الوقت كان كلميكوف قد مُنح الجنسية التركية وبدأ يوقع أعماله بإسمه الجديد ناجي كلموك أوغلو. يدل هذا العمل الابداعي، بألوانه الحية ورقة أضوائه الشرقية والتلاعب بين الظل والشمس، على مهارات الفنان التقنية، درايته بتناسق الألوان ومعالجة الضوء، مما سمح له أن يصبح أحد أكثر الفنانين انتاجاً في تركيا. إشتهر كلميكوف ليس كرسام صور شخصية ومناظر طبيعية فقط، بل أيضاً كمهندس ومصمم ديكور. وقد تلقى مع زميله ابراهيم صافي من اذربيجان، العديد من الطلبيات. عهد الأخوان إبكجي، وهما مالكا عدد من دور السينما في اسطنبول، إلى كلميكوف تزيين مبانيهما. وعمل الفنان أيضاً في «بيت الشعب» (خلق إيفي) في أنقره منذ سنوات إقامته الأولى في العام 1925. إزدانت العديد من مداخل المباني في الأحياء التاريخية مثل قاضي كوي ونيشان طاشي ودار الأوبرا التي بناها ثريا باشا، وعدد كبير من جداريات المنازل والقصور، بالإضافة إلى المنازل الفخمة (يالي) الواقعة على ضفاف البوسفور وبعض النزُل في إزمير، بابداعاته وحملت توقيعه.

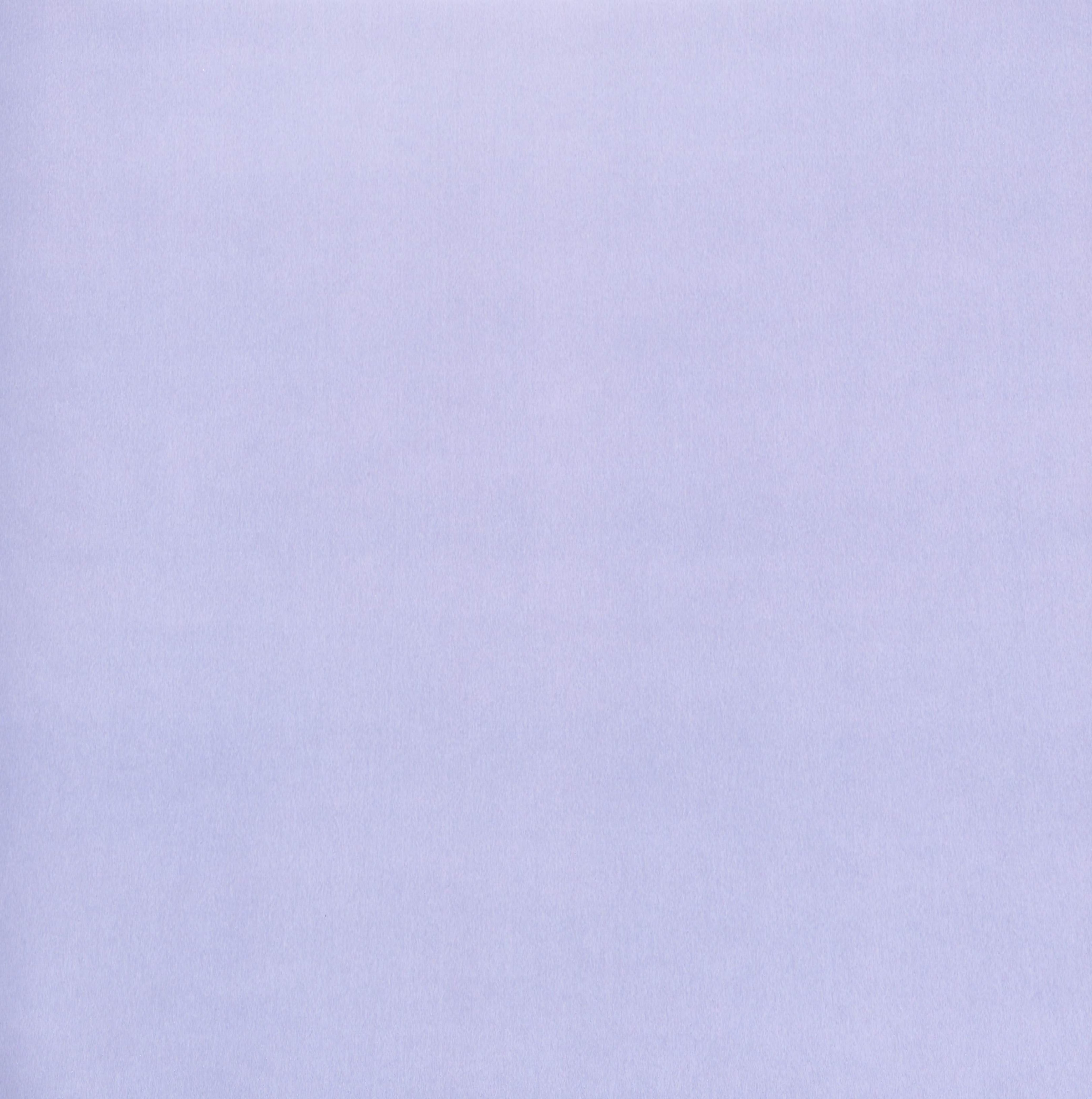
أ. ن

[1] ف. ب. تيتار Titar V. P.، Puti razvitiya hudozestvennogo tvorchestva na Slobozanshine v nachale XX veka، موسكو.



28أ. نيكولاي كلميكوف
الصعود إلى المركب في البوسفور
ألوان مائية، 34 × 50 سم
نشر بإذن ودّي من Gros-Delettrez، 1996.





المدينة

أعتقد أن الأسباب الكلاسيكية [التي تفسر اجتذاب اسطنبول للجمهور الغربي] لا تزال سارية، الرابط بين الشرق والغرب، وتاريخها الأسطوري الذي تقاسمه مع مدن مثل روما والقاهرة أو النيل. مع ذلك كان اهتمامي يتركز على التغيرات الهائلة التي تحدث في أطراف المدن والتي لا يهتم لها معظم الزائرون. هنا تتبنى المدينة نفس مبادئ نمو المدن المعاصرة مثل الدوحة ودبي.»

باس برينسين، 2010

المدينة باعتبارها بيئة اقتصادية واجتماعية؛ المدينة باعتبارها قاحمة المكان والزمان؛ المدينة باعتبارها مرآة تعكس تاريخنا وتكنولوجيتنا، تتنافس وتتعاون مع ماضيها وأمجادها الأبدية المتطورة - إنها اسطنبول كما يمكن مقاربتها بالعديد من الطرق المختلفة، وكما نراها من خلال معرض الأعمال الفنية العائدة إلى كل من القرن الثامن عشر والتاسع عشر والحادي والعشرين، والذي يجعل من ثقافتها وتاريخها موشوراً ننظر من خلاله إلى نموّها الحضري المعاصر. تتمازج صور ومواضيع الماضي والحاضر - الأبنية والمناظر الطبيعية والحياة اليومية والأحياء والضواحي - كل ما يعطي المدينة كياناً مستقلاً يمثل فيه كل موضوع قضية حضرية منفصلة. حقائق قاسية ومغالية في مثاليتها، مركز مترف وضواح مهجورة، ماض وحاضر؛ شكلت كل هذه العناصر، في العصور السالفة كما اليوم، مدينة عصرية تحتفل باستمرارية بقائها وتظهر كمشكال تمتزج فيه الأجزاء الصغيرة.
علاقة تآزر بين القديم والحديث تنمي أصالة اسطنبول المعاصرة وتدل على أن المدينة لم تنشأ من العدم؛ التاريخ والثقافة هما اللذان يشكلان المدينة المعاصرة ويؤثران بشدة على الطريقة التي نراها فيها ونتخيلها. من خلال تاريخها وثقافتها، نحلل آفاق المدينة وننظر إلى استراتيجيات وسياسات تنميتها المدنية كأننا نشاهدها من خلال موشور. اسطنبول اليوم هي مركز اهتمام عام، ليس لأنها منبع تاريخ رائع فحسب، بل لأنها مكان اعتزاز وتطوّر. لا تزال المدينة كما كانت لقرون عديدة، مزيجاً غريباً بين الثقافتين الأوروبية والآسيوية وتراثيهما، صلة متناغمة بين متحف حيّ كبير وحياة مدينية معاصرة نابضة بالحياة، تجمع بين سحر ماضيها الرائع والغني بالألوان، وفعاليّة وازدهار الحاضر ومستقبل زاهر بالعبقرية والابداع.

أ. ن

جان باتيست فانمور
فالنسيين، 1671 – إسطنبول، 1737

29. الصدر الأعظم يقطع ميدان سباق الخيل (آت ميداني) ويشاهد المسجد الأزرق على اليمين
1727 -1737
ألوان زيتية على قماش، 61 × 84.5 سم
المتحف الوطني Rijksmuseum، أمستردام
(SK-A-1998)

• المعارض:
«Herdenkingstentoonstelling 350 jaar Nederland-Turkije 1612-1962» (معرض في ذكرى مرور 350 عاماً على العلاقات بين هولندا وتركيا 1612 -1962)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 1962.
«Les peintures'turques'de Jean-Baptiste Vanmour, 1671-1737» (لوحات جان باتيست فانمور «التركية»، 1671 -1737)، أنقرة وإسطنبول 1978.
«Het Turkse hofleven in de achttiende eeuw. Schilderijen van Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737)» (حياة البلاط التركي في القرن الثامن عشر. لوحات جان باتيست فانمور (1671 -1737)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 1978.
«De Ambassadeur, de Sultan en de Kunstenaar. Op audiëntie in Istanbul» (السفير والسلطان والفنان. مقابلة في اسطنبول)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 2003.
«An eyewitness of the Tulip Era. Jean-Baptiste Vanmour» (شاهد على عصر الزنبق. جان باتيست فانمور)، قصر الطوب كابي في اسطنبول، 2003 – 2004.
«Die Türken kommen! Exotik und Erotik: Mozart in Koblenz und die Orient-Sehnsucht in der Kunst» (الأتراك قادمون! غرابة وإثارة: موزارت في كوبلنز والتشوق إلى الشرق في الفنون)، متحف ميتلراين في كوبلنز، 2006 – 2007.
«De Byzance à Istanbul: un port pour deux continents» (من بيزنطة إلى إسطنبول: مرفأ لقارتين)، Galeries nationales Grand Palais (صالات العرض الوطنية في القصر الكبير)، باريس، 2009 – 2010.

• المراجع:
أوغوست بوب A. Boppe، 1911.
ر. فان لوترفيلت R. van Luttervelt، 1958.
«Les peintures 'turques'»، 1978.
«Het Turkse hofleven»، 1978.
ألفرد وستهولم Alfred Westholm، 1985.
هانس تونيسن Hans Theunissen، 1989.
ستيفان يراسيموس Stephane Yerasimos، 1991.
السيدة ماري ورتلي مانتغيو Lady Mary Wortley Montagu، 1994.
«Topkapi à Versailles»، 1999.
بول وريندا وسينت نيكولاس D. Bull, G. Renda en E. Sint Nicolaas، 2003.
بول وريندا وسينت نيكولاس وإريبوغلو D. Bull, G. Renda, E. Sint Nicolaas en Irrepoglu، 2003.
كارولين فينكل Caroline Finkel، 2008.
أولغا نيفيدوفا O. Nefedova، 2009.
سيت غوبين وإيفلين سينت نيكولاس S. Gopin en E. Sint Nicolaas، 2009.
«De Byzance à Istanbul» 2009 – 2010.
جوريس أودينس J. Oddens، 2009.

يعرض فانمور هنا مشهداً من الأعلى لميدان سباق الخيل (آت ميداني) مع مسلاته وعمود الثعابين.[1] نرى على يسار الميدان المسجد الأزرق أو مسجد السلطان أحمد وهو الجامع الوحيد في المدينة ذو ست مآذن، وعلى الجانب الآخر يظهر بوضوح قصر الصدر الأعظم الذي بناه في القرن السادس عشر ابراهيم باشا، الصدر الأعظم آنذاك، ويضم اليوم متحف الفنون التركية والإسلامية.

رسم فانمور في وسط اللوحة موكباً طويلاً: رئيس الوزراء وحاشيته خلال عبورهم ميدان سباق الخيل متوجهين من قصره، على الطرف الأيمن، إلى مسجد السلطان أحمد في الطرف المقابل من الساحة، لحضور صلاة الجمعة. يقود الموكب مساعد رئيس الوزراء، كاهيا الوزير، على حصانه المغطى برداء مزركش رائع.[2] وفي هذا الرسم يسير جنوده المشاة خلفه بينما كانوا في كثير من الأحيان يسيرون بموازاة حصانه. وخلفهم يأتي حراس الصدر الأعظم الستة وقد رسموا هنا بقامات يزيد ارتفاعها مقدار رأسين عن قامات باقي أفراد الحاشية، ويرتدون معاطف خضراء مع أحزمة مذهّبة كما يحملون رماحاً نصفية غنية الزخرفة. يحمل الرجلان اللذان يسيران وراءهم بساطاً ووسادة، ويتوجب عليهما البقاء دائماً بالقرب من الصدر الأعظم، فإذا طرأ حادث ما غير متوقع عرقل وصوله إلى المسجد، وكان لا يزال في الطريق عندما يُرفع أذان الصلاة، يستطيع استخدام البساط والوسادة (انظر الجزء التفصيلي من الصورة أدناه). يقطع الصدر الأعظم ونائبه هذه المسافة القصيرة على حصانيهما، إذ أن المنحدر الطويل للدرجات المؤدية إلى قصره تسمح له بمغادرة المبنى على ظهر الحصان. يتبعه ويحيط به العديد من الخدم بعضهم يحمل أيضاً البسط والوسادات تحت أذرعتهم.





تشكل صلاة الجمعة فرصة مثالية للعامة ـ السكان المحليين كما الزوار الأجانب وغيرهم من المسافرين ـ لمشاهدة حكام الامبراطورية العثمانية. في هذه اللوحة، صوّر فانمور الصدر الأعظم وحاشيته، غير أن السلطان أيضاً كان يتوجه إلى المسجد أمام العامة فيتمكن رعاياه من رؤيته بانتظام. تبنى أحمد الثالث عمداً هذه السياسة وبذل جهداً مع صدره الأعظم للظهور أمام العامة بدلاً من إحاطة العائلة الحاكمة بهالة من الغموض بإبقائها معزولة.[3]

وصفت الليدي ماري ورتلي مونتاغيو مناسبة استطاعت خلالها، مع زوجة السفير الفرنسي، مشاهدة السلطان في طريقه إلى صلاة الجمعة في أدرنة.[4] وفي حديثها عن الموكب الطويل المؤلف من مختلف رجال البلاط، كتبت: «قد يكون مملاً للغاية [وصف] مختلف الملابس والعمائم التي تميّز رتبهم، لكنهم كانوا جميعاً أثرياء جداً ومرحين ويناهز عددهم الآلاف بحيث أنه ربما لا يمكن رؤية موكب أكثر روعة.»[5] حتى أن السلطان ألقى نظرة اهتمام باتجاه السيدتين.[6] ونظراً لكون موكب السلطان كما وموكب الصدر الأعظم، يتألفان من آلاف الأفراد، فقد كان الصخب المرافق يعلن وصولهم قبل وقت طويل. يلاحظ هنا أن عدد المتفرجين صغير بشكل ملحوظ، ربما لأن فانمور كان يرى وجودهم عديم الأهمية أم أنه قد يشوّش بنية الرسم. كان اتساع ميدان سباق الخيل ملائماً ومثالياً للاحتفالات والمواكب والمناسبات المصحوبة بالأبهة والتشريفات إبان حكم السلطان أحمد الثالث. وينطبق ذلك ليس على حجم الموكب نفسه ومظهره فحسب، بل على الاطار بكامله. خلال حكم أحمد الثالث، أقيم العديد من المباني الجديدة في محيط الساحة بهدف إبراز قوة السلطان وعظمة سلالته.[7] أدى ذلك إلى تحويل المسيرة الأسبوعية المعتادة إلى المسجد لاقامة صلاة الجمعة إلى عرض مدهش ومدبّر بعناية، مما ساهم في تعزيز جلال وهيبة السلالة الحاكمة.

لم تكن هذه الساحة ومسجد السلطان أحمد يعتبران من بين معالم المدينة السياحية الرئيسية ـ كما يعتبران اليوم ـ في أيام الجمعة فقط. إذ تصف روايات الرحالة على مدى الأزمنة، ومنذ القرن الخامس عشر، لائحة الأماكن نفسها تقريباً: الكنائس والمساجد مثل آيا صوفيا ومسجد السلطان أحمد، وميدان سباق الخيل مع مسلاته والأحواض، والحمامات والأكشاك المختلفة، بالإضافة إلى القناة.[8] من غير المرجح أن يكون السفير كالكوين غامر في زيارة هذه الجهة من القرن الذهبي أحياناً كثيرة. كان الأجانب يقيمون بشكل عام في حي بيرا أو يقضون أوقات فراغهم على ضفاف البوسفور أو في منازلهم الريفية في غابة بلغراد. يجعل التسجيل البصري لهذا الجزء الشهير من المدينة مع الموكب الكبير للصدر الأعظم وحاشيته وهم في طريقهم إلى المسجد، من هذه اللوحة قطعة تذكارية نموذجية.

لا توجد معلومات حول مقدار الحرية التي تمتع بها فانمور للرسم في الهواء الطلق. فرغم إقامته في اسطنبول لفترة من الزمن، كان عليه كأجنبي أن يتوخى الحذر لتفادي اتهامات التجسس. نعرف من رواية جيرار هينلوبين عن أسفاره أنه كان يتوق هو الآخر إلى رسم المسلات وعمود الثعابين عندما كان يقف في ميدان سباق الخيل في العام 1670.[9] ولتحاشي عقوبة الجلد، التي كتب أنها كانت تواجه كل من يرسم هذه المعالم، أرسل رفيق سفره الفرنسي مع رجل يوناني يتكلم التركية، فأخذه هذا الأخير إلى «منزل حطّاب صغير كان يقع بالقرب من الميدان» حيث يستطيع أن يرسم دون أن يراه أحد. غير أنهم وجدوا أنفسهم محاطين بمجموعة من النساء اللواتي أحدثن ضجة كبيرة لدرجة أنهم اضطروا للاختفاء بسرعة لتحاشي الجلد.

يوحي المنظور من الأعلى الذي اعتمده فانمور هنا أنه كان يشاهد الموكب من آيا صوفيا. فقد كان يسمح للمسافرين بزيارة هذه الكنيسة السابقة، كما هو واضح مثلاً من سلسلة الرسوم الرائعة التي أنجزها كورنيليوس لوس للمبنى من الداخل في العام 1710.[10] من المحتمل أن فانمور دخل هو الآخر إلى هذه الكنيسة مع دفتر تخطيطاته لرسم ميدان سباق الخيل والأبنية المحيطة من هذا الموقع الملائم. تصوّر هذه اللوحة المسجد الأزرق مع كافة قبابه ومآذنه بقدر كبير من التفصيل، بحيث يمكن التعرف إليه بسهولة ويبدو الرسم للوهلة الأولى مطابقاً جداً للواقع. ولكن، عندما تتم مقارنة هذه اللوحة، ليس فقط بالمسجد كما يظهر اليوم، وإنما أيضاً برسم لميدان سباق الخيل على يد كورنيليوس لوس في العام 1710، يبدو جلياً أن فانمور زوّد المسجد بعدد مفرط من القباب (29أ)، كما يظهر أن طابقي الأروقة وارتفاع هذا الجزء من المبنى هم أيضاً من نسج خياله. من الواضح أن رسم البُنى الهندسية المعقدة ليس من المهارات التي كان فانمور يتقنها، وبالمقارنة مع باقي المباني التي صوّرها هنا، يبدو رسم المسجد الأزرق خشناً جامداً إلى حد ما. وقد كان أقل دقة في تصويره قصر الصدر الأعظم وأيضاً المبنى الصغير، في المقدمة على اليسار، مع ضريح السلطان أحمد الأول.

إ. س. ن

[1] المعنى الحرفي لـ «آت ميدانى» في اللغة التركية هو «ساحة الخيل».

[2] أنظر أيضاً الشرح المخصص للوحة SK-A-2026.

[3] كارولين فينكل Caroline Finkel، 2008، ص. 411.

[4] مونتاغيو Montagu، 1994، ص. 65-68، رسالة إلى كونتسة منطقة بريستول، في 1 نيسان/ أبريل 1717.

[5] مونتاغيو Montagu، 1994، ص. 67.

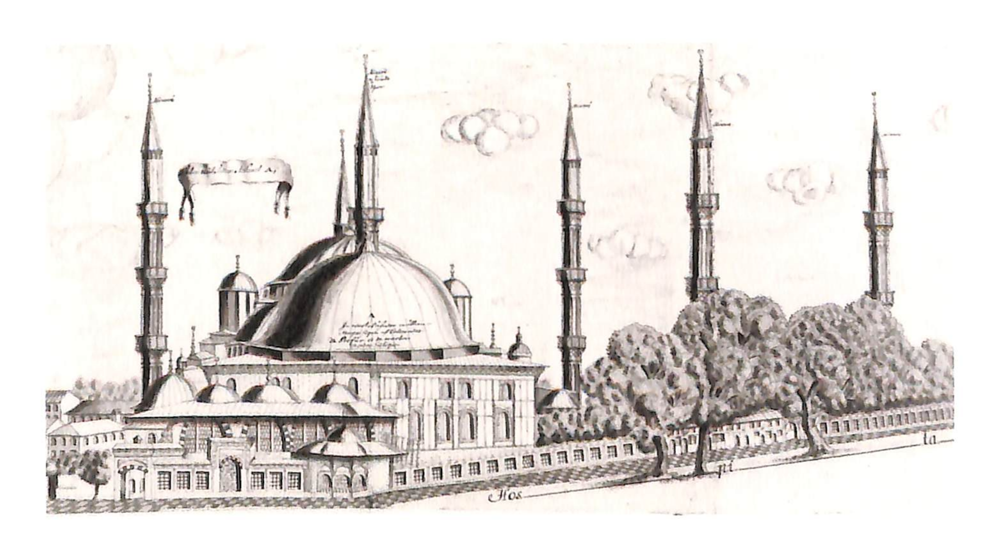
[6] أنظر أيضاً الشرح المخصص للوحة SK-A-2013.

[7] لقراءة وصف لمختلف المشاريع الاعمارية ودلالاتها، أنظر كتاب معرض «De Byzance à Istanbul: un port pour deux continents» الذي أقيم في Galeries nationales Grand Palais، باريس 2009 – 2010، باريس 2009، ص. 253.

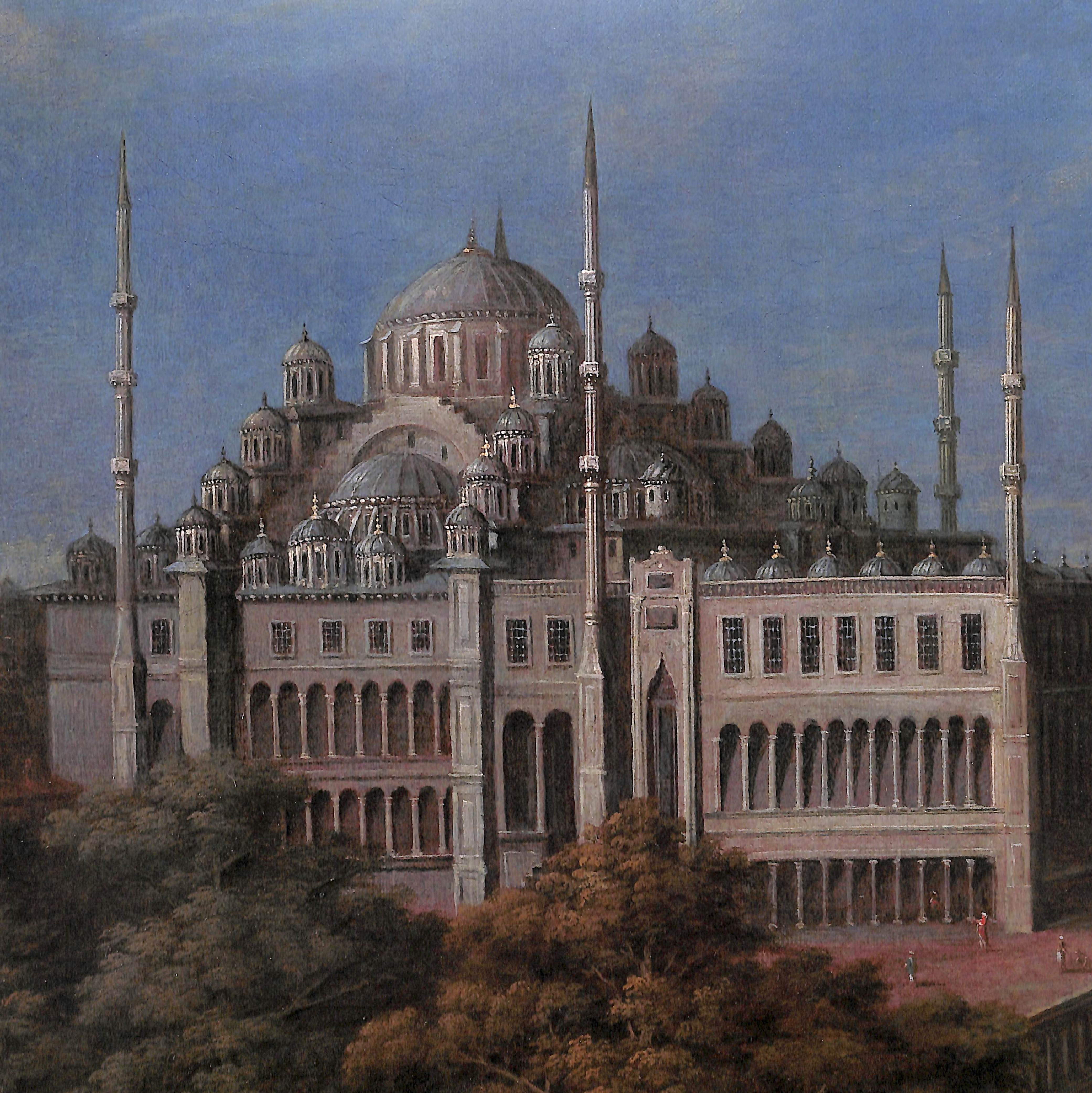
[8] لإلقاء نظرة شاملة حول هذا الموضوع، أنظر ستيفان يراسيموس Stephane Yerasimos، «Les Voyageurs dans l'empire Ottoman (XIVe-XVIe siecles)»، أنقرة 1991.

[9] جوريس أودينس J. Oddens، «Een vorstelijk voorland. Gerard Hinlopen op reis naar Istanbul» (1670-1671)، زوتفين 2009، ص. 159- 160.

[10] محفوظات المتحف الوطني، ستوكهولم، المصنّفات NM THC من الرقم 9102 إلى 9112. أنظر ألفرد وستهولم Alfred Westholm، «Cornelius Loos. Teckningar från en expedition till Främre Orienten 1710-1711»، Nationalmuseums Skriftserie، N.S. 6، ستوكهولم 1985. من المقرر أن ينشر في السنة القادمة معهد البحوث السويدي في اسطنبول كتاباً حول رسوم كورنيليوس لوس وراعيه ملك السويد كارل الثاني عشر.



29أ. رسم تخطيطي لكورنيليوس لوس يحمل عنوان «At Meidan eller Hippodromen i Istanbul»، المتحف الوطني، ستوكهولم، السويد، NM THC 9115



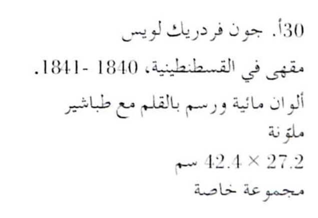
جون فريدريك لويس
لندن، 1805 – ولتون أون تيمس، 1876

30. حانوت الكباب، أسكدار، آسيا الصغرى 1858
ألوان زيتية على لوح خشبي، 53.3 × 78.7 سم
متحف المستشرقين، الدوحة، OM.725

• توقيع: JF Lewis / 1858
• المعارض:
لندن، الأكاديمية الملكية، 1858، الرقم 101؛ لندن، المعرض الدولي، 1862، الرقم 637 (تحت عنوان «The Kibob Shop, Constantinople»)؛ نيوكاسل أون تاين، قصر الفنّ، معرض ساحل الشمال الشرقي، 1929؛ لندن، الأكاديمية الملكية، «Winter Exhibition—The First Hundred Years of the Royal Academy 1769-1868» (معرض الشتاء – المئة سنة الأولى من تأسيس الأكاديمية الملكية 1769 – 1868)، 1951.
• المراجع:
«The Royal Academy»، 1858، ص. 163؛ «London Exhibitions and London Critics»، 1858، ص. 193؛ فرانسيس تورنر بالغريف Francis Turner Palgrave، 1862، ص. 58؛ وليم سندبي William Sandby، 1862، ص. 342؛ إدوارد تاياس كوك Edward Tyas Cook وألكسندر ويدربرن Alexander Wedderburn، 1904، المجلد 14، ص. 159 و319؛ Winter Exhibition، 1951، ص. 128، الصورة 302؛ لويس Lewis، 1978، ص. 53، 94، الرقم 573، صورة عن اللوحة رقم 53؛ جيرالد م. أكرمان Gerald M. Ackerman، 1991، ص. 198، صورة عن اللوحة؛ لين ثورنتون Lynne Thornton، 1994، صورة عن اللوحة في الصفحتين 134 و135؛ ويكس، Fine Arts Connoisseur، ص. 46؛ نيفيدوفا 2010، ص. 62، الصورة 44.

في صيف 1840 بدأ جون فردريك لويس رحلته الطويلة إلى اليونان والمشرق ومصر. بعد مروره في ألبانيا وكورفو وجانينا وأثينا وسميرنا، وصل إلى اسطنبول مع بداية خريف 1840 حيث قضى ما يقارب العام ولم يغادرها إلى القاهرة إلا في تشرين الثاني/ نوفمبر 1841. وكما يشير مايكل لويس، أول كاتب سيرة لجون فردريك لويس، ليس هناك روايات مباشرة حول إقامته في اسطنبول ولا بد من الرجوع إلى مذكرات ورسائل زملاءه الفنانين وأصدقائه. أبكرها رسالة كتبها ديفيد ولكي في 14 تشرين الأول/ أكتوبر 1840 إلى وليم كولينس قائلاً «التقينا بجون لويس القادم من اليونان وسميرنا. وهو يرسم عدداً من التخطيطات. وقلت أني متأكد أننا سنلتقي به مرة أخرى في طريقنا... لقد كان يرسم ببارعة كالعادة».[1] ونعلم من مذكرات السيدة لندنديري، أنها بعد هذا التاريخ بأكثر من شهر، في 22 تشرين الثاني/ نوفمبر، كانت برفقة لويس عندما زارت آيا صوفيا. وكانت السيدة لندنديري حصلت على فرمان من الدرجة الأولى يسمح لها بزيارة مساجد اسطنبول. وبما أن الحصول على إذن من هذا النوع كان في غاية الصعوبة، عبّر العديد من الرحالة الأجانب عن رغبتهم في مرافقتها في زيارة آيا صوفيا، وكان لويس من بينهم. كان اسمه الوحيد المذكور في مذكراتها خلال وصفها هذه الزيارة. ففي حديثها عن حجم الكنيسة، كتبت: «قال السيد لويس، الرسام الذي كان يرافقنا، أنها بالتأكيد أكبر من كنيسة سانت بول».[2] تفيدنا المذكرات نفسها بأن لويس، عندما كان في آيا صوفيا، شهد أيضاً صلاة الظهر، وكما تلاحظ الليدي لندنديري: «لا يسمح للمسيحيين إلا نادراً بمشاهدة المسلمين أثناء تأدية شعائرهم الدينية».[3]

رسم لويس خلال رحلاته العديد من المسودات والتخطيطات في المواقع المعنية واستخدمها فيما بعد كمواد أولية لرسم تحفه (الصورة 30أ)، على غرار لوحته الزيتية الرائعة «حانوت الكباب، أسكدار، آسيا الصغرى» التي رسمها إثر عودته إلى لندن بعد مرور سبعة عشر عام على رحلته إلى تركيا، وأنجز منها كذلك نسخة بالألوان المائية (الصورة 30ب). وكما يوحي العنوان، المكان الذي تصوره هذه اللوحة هو مقهى في حي أسكدار في الجهة الآسيوية من البوسفور والذي كان السكان خارج اسطنبول يطلقون عليه إسم سكوتاري في القرن التاسع عشر. كانت المقاهي وحوانيت الكباب من المواقع الشعبية إلى حد كبير، وكان لها دوراً اجتماعياً هاماً كأماكن لقاء للسكان المحليين من أجل تناول وجبة طعام خفيفة أو شرب القهوة أو تبادل الأخبار أو التباحث في النشاطات التجارية. يبقى موقع هذا الحانوت مجهولاً غير أنه يمكننا أن نشاهد عبر النافذة في الخلفية مسجداً يرجح أنه جامع مهرماه.
لا نعرف متى زار لويس أسكدار وما كانت انطباعاته، لكننا نستطيع العودة إلى مذكرات السيدة لندنديري التي تجولت، قبل أيام معدودة من زيارتها لآيا صوفيا برفقة لويس، في 19 تشرين الثاني/ نوفمبر، في الجهة الآسيوية من اسطنبول وربما برفقة لويس أيضا: «في اليوم التالي أخذنا المركب إلى سكوتاري، وللمرة الأولى وطأت قدمي آسيا... مررنا بمقبرة أرمنية تتسم بالغرابة، وبعد صعودنا ثلاثة أميال على تلة، كوفئنا بأروع مشهد، على أوسع نطاق، رأيته في حياتي. فعلى مد النظر وعبر سلسلة التلال، توالى البحر الأسود وترابيا وبيوكديري وقصور أوروبا وآسيا والبوسفور والقرن الذهبي بالإضافة إلى بيرا وغلطة واسطنبول كمشهد بانورامي أمامنا».[1]
شكل إهتمام لويس بالتفاصيل، المنعكس في واقعية هذا العمل، تكريماً لمصداقيته تجاه الطبيعة، وهذا ما اعترف به بل وأشاد به معاصروه. وصف


30أ. جون فردريك لويس
مقهى في القسطنطينية، 1840 -1841.
ألوان مائية ورسم بالقلم مع طباشير ملوّنة
27.2 × 42.4 سم
مجموعة خاصة





وليم ماكبيس ثاكري، الذي التقى لويس في القاهرة خلال رحلته في العام 1846، أعمال الفنان على أنها أنجزت «بصدق مدهش ودقة وجمال فائقين...».[5] وقد برز هذا العمل بالطبع عندما عرض في الأكاديمية الملكية سنة 1858. كان من ضمن النقاد جون راسكين الذي أشاد بهذه «الصورة الجديرة بالملاحظة»، معرباً عن تقديره للفنان وأعماله باعتباره «مبدعاً، دائماً وتماما»، مادحاً «الكمال في الصقل إلى أقصى زوايا لوحته».[6] كانت موهبة لويس بحق محط إعجاب معاصريه، وقد قدم الرسم الاستشراقي من بعد جديد وبأسلوب تعبيري فريد محولاً اللوحات إلى تعبير عن عبقرية الانسان بامتياز.

أ. ن

[1] مايكل لويس Michael Lewis، «John Frederick Lewis, R.A.»، (Leigh-on-Sea: Lewis Publishers Ltd)، 1978، ص. 21.

[2] فرانس آن فان لندنديري Frances Anne Vane Londonderry، «A Narrative of Travels to Vienna, Constantinople, Athens, Naples, Etc.»، (1842) (Whitefish, Montana:Kessinger Publishing) 2010، ص. 132.

[3] فرانس آن فان لندنديري Frances Anne Vane Londonderry، «A Narrative of Travels to Vienna, Constantinople, Athens, Naples, Etc.» (1842) (Whitefish, Montana: Kessinger Publishing)، 2010، ص. 133.

[4] فرانس آن فان لندنديري Frances Anne Vane Londonderry، «A Narrative of Travels to Vienna, Constantinople, Athens, Naples, Etc.» (1842) (Whitefish, Montana:Kessinger Publishing)، 2010، ص. 126.

[5] وليم ماكبيس ثاكري Thackeray W. M.، «Notes of a Journey from Cornhill to Grand Cairo». نيو يورك: جورج بوتنام، 1852. ص. 159.

[6] جون راسكين Ruskin J.، «Notes on Some of the Principal Pictures Exhibited in the Rooms of the Royal Academy». لندن، منشورات Smith, Elder & Co، 1858. ص. 18-19.



30ب. جون فردريك لويس
حانوت الكباب، أسكدار، آسيا الصغرى، 1858
ألوان مائية على رسم بالقلم مع إضافات بالغواش والصمغ العربي
29.5 × 40.5 سم
مجموعة خاصة



والتر غولد
فيلادلفيا، 1829 – فلورنسا، 1893

31. الكاتب العمومي
1869
ألوان زيتية على قماش، 108.9 × 138.4 سم
متحف المستشرقين، الدوحة (OM.684)

• توقيع: / WALTER GOULD pinxit
Florence / 1869
• المراجع: جيرالد م. أكرمان Gerald M. Ackerman، 1994، ص. 101، صورة عن اللوحة بالإضافة إلى الغلاف؛ فرديريك هيتزيل Hitzel F.، 2002، ص. 227، صورة عن اللوحة؛ نيفيدوفا، 2009، ص. 68-69، الصورة 52؛ نيفيدوفا 2010، ص. 74، الصورة 59.

أمضى والتر غولد، وهو رسام أمريكي مستشرق قليل الشهرة، بضعة أشهر في تركيا سنة 1851. ورغم قصر رحلته نسبياً، إلاّ أنها أثرت بشكل ملحوظ على أعماله ونتجت عنها سلسلة من اللوحات دامت حتى 1887، تميزت بالدقة والوضوح وكثافة الألوان والهدوء المؤثر، وهي صفات نموذجية لكافة لوحاته، جاعلةً منه أحد أوائل وأفضل المستشرقين الأميركيين.
إنتقل غولد من الولايات المتحدة إلى فلورنسا في العام 1849 ومن هناك رحل في ربيع 1851 إلى اسطنبول. إرتبطت رغبة الفنان في زيارة آسيا الصغرى في البداية بشخصية الزعيم الثوري الهنغاري لتمرد عام 1849 لاجوس كوسوث الذي فرّ إلى تركيا واستقر في مدينة كوتاهية. كانت شعبية كوسوث واسعة لدرجة أن غولد إنطلق إلى تركيا على أمل مقابلة القائد الثوري ورسم صورته بهدف بيعها في الأسواق الأوروبية والأميركية. تكللت مهمته بالنجاح حيث استقبله كوسوث بحرارة، وتمكن غولد من إنجاز ما لا يقل عن رسمين لزعيم المتمردين.[1] في آب/ أغسطس 1851، عاد غولد إلى اسطنبول، مستعداً للرحيل، غير أن رحلته تأجلت حتى شهر تشرين الثاني/ نوفمبر بسبب تلقيه بعض الطلبيات الأخرى من قبل السفير الإنكليزي سير ستراتفورد لورد كانينغ والصدر الأعظم مصطفى رشيد باشا. وبينما كان يعمل على الرسوم الشخصية التي كلف بها، زار الفنان ضواحي اسطنبول والمناطق المحيطة بها ورسم عدداً كبيراً من المسودات والتخطيطات استخدمها فيما بعد في أعماله التي أنجزها بعد عودته إلى فلورنسا، مثل لوحة «An Eastern Story-teller» (راوي حكايات من الشرق) (الصورة 31أ)، التي رسمها سنة 1871 بتكليف من ماثيو بيرد وهو صناعي من فيلادلفيا.[2]
كما يوحي العنوان، نحن أمام مشهد لمدخل مسجد مزخرف بصورة رائعة، حيث امرأتان محجبتان، برفقة حارس أو مخصي، تطلبان من الكاتب العمومي إعداد وثيقة كتابية لهما - وهو موضوع شائع بين فناني القرن التاسع عشر المستشرقين. يظهر الكاتب وهو يجلس متربعاً وإلى جانبه صندوق مزخرف بنقوش معقدة ومطعم بعرق اللؤلؤ، يحتوي على كتبه وأدواته، ونراه يكتب على ورقة لإحدى أو لكلتي المرأتين. تتناقش السيدتان بحماس وتتحاوران في موضوع النص الذي لا نعلم محتواه لكنه قد يكون تفسير أو نسخ لكتاب الصلوات أو وثيقة قانونية. استطاع الفنان بدقة ملاحظته واهتمامه بالتفاصيل والألوان أن يخلق وهماً بأن الحدث حقيقي ويدور في مكان موجود فعلاً، مع السيدتين المتحاورتين والكاتب، والرجلين اللذين يتحادثان في الخلفية وشخصية الحارس الهادئ. عزز هذا الرسم، الذي أنجزه عندما كانت ذكرياته عن الشرق لا تزال ماثلة في ذهنه، كما العديد من الرسوم الأخرى، شهرته كأفضل رسام لحياة الشرق. العمل المعروض هنا نموذج رائع لمراقبة غولد الوثيقة للثقافات الأخرى.

أ. ن

1 جيرالد م. أكرمان Gerald M. Ackerman، «Orientalists: the American School»، منشورات ACR باريس، 1994، ص. 96.
2 أود توجيه شكري إلى السيد ستيفن ريتش للمعلومات القيمة التي قدمها.



31أ. والتر غولد
راوي حكايات من الشرق
ألوان زيتية على قماش،
108 × 137.2 سم
مجموعة خاصة، لندن
تنشر الصورة الفوتوغرافية بإذن ودّي من: Rich Gallery



ألبرتو باسيني
بوسيتو، 1826 - كافوريتو، 1899

32. سوق في منطقة الشرق
1881
ألوان زيتية على قماش، 54.6 × 65.4 سم
متحف المستشرقين، الدوحة (OM.715)

• توقيع: A. Pasini، 1881
• المراجع:
ماركو كالديريني M. Calderini، «Alberto Pasini: Pittore»، تورينو، 1916، الصورة 38C؛ فيتوريو بوتري كاردوزو Vittorio Botteri Cardoso، »باسيني«، جنوة، 1991، ص. 342، الصورة 714 (عن اللوحة)؛ نيفيدوفا، 2010، ص. 65، الصورة 49.

بدأت مسيرة باسيني الفنية عندما انتقل من بارما، حيث درس في أكاديمية الفنون الجميلة، إلى باريس في العام 1851. وهناك، قدمه تيودور شاسيريو إلى الدبلوماسي الفرنسي بروسبير بوري الذي دعاه للانضمام إليه في مهمة رسمية إلى بلاد فارس. في آذار/ مارس 1855، غادر باسيني إلى طهران عن طريق مصر والسعودية واليمن وعُمان، ووصل أخيراً إلى العاصمة الفارسية حيث أقام لمدة ثمانية عشر شهر . لم يكتف بدراسة ورسم الحياة في طهران، بل قام بعدة رحلات في أنحاء بلاد فارس كذلك، مرافقاً الشاه الذي كلفه أيضاً بانجاز عدد من اللوحات. عاد الفنان إلى باريس في سنة 1856 مسافراً عبر اسطنبول التي زارها مجدداً بين سنتي 1868 و1869. كما سافر إلى كل من سوريا ولبنان في العام 1873. شكلت جميع هذه الرحلات معالم بارزة في حياته الفنية وتركت أثراً بالغاً على أعماله. كان باسيني من أنجح الفنانين الأجانب في باريس وقد عرض ما يزيد عن الخمسين لوحة في «الصالون» من 1853 إلى 1897. وقد عرض في صالون 1857 لوحات تصوّر مواقع ومشاهد من بلاد فارس، وفي صالون 1870 لوحة «مدخل يني جامع (المسجد الجديد) في القسطنطينية» (1870، متحف الفنون الجميلة، مدينة نانت الفرنسية)، ذات التأثير التركي الواضح. كتب أحد النقاد الأكثر تشدداً ضد الاستشراق، وهو الناقد الفني الفرنسي جول أنطوان كاستانياري (1830-1888): «التناغم ملائم للغاية والرسم الهندسي مرهف إلى أقصى درجة... بحيث أني حين رأيتها، نسيت كراهيتي القديمة للاستشراق».[1]
لوحة «سوق في منطقة الشرق» المعروضة هنا هي إحدى رسوم باسيني الشهيرة التي تمثل مشاهد سوق اسطنبول. يشهد الإطار والتفاصيل والجو السائد على معرفة الفنان العظيمة بحياة المدينة وطرازها وعاداتها. كان للبازار التركي، بممراته المتداخلة وطابعه الغامض الذي يكشف خطوة خطوة واقع الحياة في المجتمع العثماني، جاذبية خاصة للمسافرين الأجانب. تستعيد فرانس آن فان، الليدي لندنديري، التي زارت اسطنبول قبل حوالي الأربعين سنة من تصوير باسيني للسوق، انطباعاتها عندما تجولت في أنحاء السوق الكبير، ونشير هنا إلى شهادتها الموثوقة: «إن رؤية هؤلاء الأشخاص الهادئين الغريبين وهم رابضون في زوايا حواف متاجرهم المنخفضة بعض الشيء، لأمر مثير للفضول؛ الأرمن وقبعاتهم التي تشبه أبراجاً مستديرة كبيرة أو طبولاً سوداء؛ الأتراك وعمائمهم الملفوفة الضخمة؛ الفرس وقبعاتهم العالية المخروطية الشكل المصنوعة من جلود الخرفان السوداء – الطربوش – القفطان، إلخ. إن غياب كل ما يذكر بأوروبا في وسط هذا المشهد الجديد والغريب، يصدم الذهن بشدة. غير أن الدهشة والذهول هما ما يشغلك أكثر من الإعجاب؛ وبالفعل لا شيء يمكنه أن يكون مثيراً للفضول أكثر من هذه الأسواق. أقصى درجات الفقر والعظمة، الرهافة والبربرية، الأزياء المختلطة، الأصوات، الفوضى، والتنوع الكلي، يشكل كل ذلك مشهداً يختلف تماماً عن أي شيء يمكن إيجاده في أي مكان آخر.»[2]
رسم باسيني هذه اللوحة، التي تعتبر أهم لوحاته من المناظر المدينية، بعد رحلته الثانية إلى اسطنبول وتمثل تركيباته الملونة المتجانسة شهادة رائعة على الأسلوب الجديد الذي طوره الفنان. سمح له هذا النهج الجديد خلق نوع من الواقع المتألق والجلي: شهادة على ثبات التقاليد والعادات القديمة بشكل لا يصدق وقدرتها على البقاء عبر الزمن.

أ. ن

[1] جول كستانياري Castagnary J.، «Salon de 1870»؛ ذكرت ايضاً في كتاب كريستين بيلتري Peltre C.، «Orientalism in Art»، (نيو يورك: مطبعة آبفيل 1998، ص. 165.
[2] لندنديري Londonderry 1842، ص. 102.



باس برينسين
زيلاند، 1975

33أ. طرف المدينة، 2009.
صورة على لوح ألمنيوم مركب (ديبوند)، في إطار خشبي مصبوغ بلون رمادي. 125 × 155 سم.
مجموعة خاصة.

33ب. سفح تل كيجيكوندو سابقاً، 2009.
صورة على لوح ألمنيوم مركب (ديبوند)، في إطار خشبي مصبوغ بلون رمادي. 71 × 87 سم.
مجموعة خاصة.

33ج. سفح تل كيجيكوندو سابقاً 2، 2009.
صورة على لوح ألمنيوم مركب (ديبوند)، في إطار خشبي مصبوغ بلون رمادي. 125 × 155 سم.
مجموعة خاصة.

33د. المدينة الملحقة، 2009.
صورة على لوح ألمنيوم مركب (ديبوند)، في إطار خشبي مصبوغ بلون رمادي. 125 × 155 سم.
مجموعة خاصة.

33هـ. المدينة الملحقة 2، 2009.
صورة على لوح ألمنيوم مركب (ديبوند)، في إطار خشبي مصبوغ بلون رمادي. 71 × 87 سم.
مجموعة خاصة.

• المعارض: 2010 - «Five Cities» (خمس مدن)، المعهد الهولندي، باريس؛ 2010 - «Five Cities» (خمس مدن)، جاليري تاون هاوس، القاهرة؛ 2010 «Refuge» (ملجأ)، المعرض الوطني، عمان؛ 2010 «Refuge» (ملجأ)، واجهة الفن والهندسة المعمارية، نيويورك؛ 2010 «Refuge» (ملجأ)، مركز ديبو الثقافي (Depo)، اسطنبول؛ 2010 «Five Cities» (خمس مدن)، غاليري فان كراندونك، لاهاي.
• المرجع: باس برينسين «Bas Princen»، 'Five cities portfolio', Refuge project، الإشراف على النشر: فيليب ميسيلفيتس Philipp Misselwitz وجان آلتاي Can Altay، Sun publishers، أمستردام، 2009.

ملجأ: المدن الخمس
باس برينسين في حوار مع أولغا نيفيدوفا

في مشروع باس برينسين الأخير «ملجأ: حقائب المدن الخمس»، يستكشف الفنان موضوع الهندسة المعمارية والمدينية من خلال ملامح مدن الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، واسطنبول هي إحداها.

برينسين: صُمم كتابي الأخير ومشروع «المدن الخمس» لمعرض في بينالي الهندسة الدولي في روتردام (IABR) بعنوان «refuge urbanism» نظمه فيليب ميسلفيتس وجان آلتاي من مركز البحوث التعاونية «ديوان». «الملجأ» في عنوان أعمالي هو إشارة إلى طريقة تصميم المباني والمناظر الطبيعية التي صورتها. فهي أماكن مستُفردة، أجزاء من المدينة تقريباً مستقلة، تشابه الجزر، منفصلة عن نسيج المدينة الأساسي، وهذا يعلل ما يدعى بـ «معسكر اللاجئين» كما وبالمجتمعات «المسيّجة». إلى جانب هذين المثالين المتطرفين، هنالك نماذج عديدة أخف، أو لنقل نماذج أقل وضوحاً في حدودها، ومع ذلك أجزاء من المدينة مستقلة بذاتها. تُظهر إحدى صور اسطنبول، مثلاً، منطقة في الضواحي فيها أبراج ملوّنة كأنها تقف وسط التلال دون أي ارتباط بالبنية التحتية أو المدينة الرئيسية، وتأوي الأبراج قسماً كبيراً من سكان حي واحد تم نقلهم من مركز المدينة لفسح المجال أمام السكان الأثرياء للعيش في أحياء «أصيلة» ومع ذلك مجددة بالكامل على الطراز الاسطنبولي؛ أنه واقع صعب، حيث يتم نقل قطعة كاملة من قلب المدينة إلى محيطها مغيرين الشكل في الوقت ذاته.

نيفيدوفا: توحي النظريات الحديثة المتعلقة بالاستشراق إلى أن الفنانين والكتاب الغربيين كانوا ببساطة فضوليين تجاه العالم العثماني وثقافته وكانوا أكثر اهتماماً بالاحتفال به من الإضرار به. على ماذا تستند نظرتك، الفضول أو على شيء مختلف تماما؟
برينسين: اعمال «المدن الخمس» هي الفصل الأخير من عمل أكبر بعنوان «Utopian Debris» الذي يجمع صوراً التقطها في روسيا والبلقان ولوس أنجلس وجنوب الصين وجزء من الشرق الأوسط. انطلقت في هذا العمل من أفكار المهندسين الحداثيين المتطرفة، وعلى نهج تلك المجموعات مثل سوبرستوديو وأرشيغرام. لم يتم بناء معظم اقتراحاتهم «الكبرى»، ولكن يبدو أنهم تركوا بصمات واضحة على أسلوب تشكل المدينة المعاصرة، أنا أبحث عن هذه «الأفكار» وأحاول تصويرها، بحيث يكون لهذه «الأفكار أو المفاهيم» صدى في الصور. أفعل ذلك لكي أبعدها خطوة عن الواقع وأصورها كنوع من الخيال.

وأعود إلى سؤالك، أنه احتفال باستمرارية الأفكار حول المدن ومشاهد الطبيعة بشكل عام، ولكن في هذا الصدد، من خلال وضعها في إطار أكثر مجازية، قد لا يكون منصفاً في تصوير المدن على حقيقتها.

نيفيدوفا: بصفتها نموذجاً للاستشراق المعاصر الذي يستخدم وسائل التعبير المعاصرة، تقدم صورك عن اسطنبول منظوراً جديداً لنفس الموضوع يختلف عن منظور المستشرقين الأوروبيين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. على أي أساس يستند اختيارك لموضوع المشاهد المعمارية؟
برينسين: في كل من المدن الخمس، أردت تصوير المناظر «الأحدث» والنماذج الجديدة التي تتشكل، وغالباً تكون لا تزال قيد الانشاء. وللعثور عليها أتحدث مع مسؤول تخطيط أو مهندس معماري محلي ونحدد معاً مكانين أو ثلاثة تتوسع فيهم المدينة، أو تخترق، وأختار من بينها موقعاً واحداً لأعمل عليه لمدة أسبوع تقريباً، بهذه الطريقة استطيع إيجاد مواقع محددة خلال الفترة القصيرة من إقامتي هناك، ولكن بالتأكيد، العمل بهذه الطريقة يعني أنني لن أستطيع أبداً «توثيق» المدينة بكاملها بل فقط جزء بسيط يوضع فيما بعد مع أجزاء المدن الأربعة الأخرى.

نيفيدوفا: ما هو برأيك السبب الذي يجعل اسطنبول تجتذب الجمهور الغربي؟
برينسين: أظن أن الأسباب الكلاسيكية لا تزال صالحة: الرابط بين الشرق والغرب، وماضيها الأسطوري الذي تقاسمته مع مدن مثل روما والقاهرة أوالنيل. ولكن بالنسبة لي فقد تركز اهتمامي على التغيّرات الهائلة التي تحدث في الضواحي، هذه المناطق التي لا تهم معظم الزائرين.
هنا تتبنى المدينة نفس مبادئ النمو السائدة في المدن المعاصرة مثل الدوحة ودبي.

نيفيدوفا: في مقابلتك الأخيرة (مع صحيفة Storefront، في نيويورك)، ذكرت أنك حين تنظر في الشاشة الكامدة «تكتشف شيئاً جديداً»، من خلال استخدام الكاميرا كأداة معاصرة، كما كان فنانو القرن التاسع عشر يستخدمون الفرشاة أو القلم، كوسيلة للتعبير. ماذا اكتشفت في اسطنبول وما هي الرسالة التي تريد إبلاغها إلى مشاهدي معرضنا؟
برينسين: الكاميرا هي وسيلة عزل، إما للأشياء أو للمناظر، ولكن للفكرة كذلك. عندما أنظر من خلال الشاشة الكامدة، أستطيع أن أرى الأشياء بصورة أكثر وضوحاً لأنها تصبح منفصلة عن الواقع وعن محيطها.
إكتشفت مثلاً أن أحد أبراج المكاتب في اسطنبول، المدينة الملحقة 2 (كتالوغ 33هـ)، ذكرني فجأة بالتصاميم الهندسية التي أنجزها كازيمير ماليفيتش وأطلق عليها إسم «أرشيتكتون»، وعندما ادركت أنني أحاول أن أجد أفضل زاوية تمكنني من الاستفادة من هذه الفكرة، صوّرت المبنى في هذه الحالة من طريق ترابية مظلمة بحيث يبدو أكثر بياضاً ووجهت الكاميرا بطريقة تجعل اثنين من المباني نفسها تندمج كأنها تقريباً مبنى واحد، مما عزز لدي فكرة تصاميم «أرشيتكتون».
ما أحاول إيصاله هو أن المدينة المعاصرة لم تنشأ من العدم، وإن بدت كذلك من الوهلة الأولى، حتى من خلال منظور صوري، بل يمكننا أن ننظر إليها على أنها نتيجة الأفكار والعمليات التي هي، دون إدراك منا، مألوفة لنا.



133



33ب



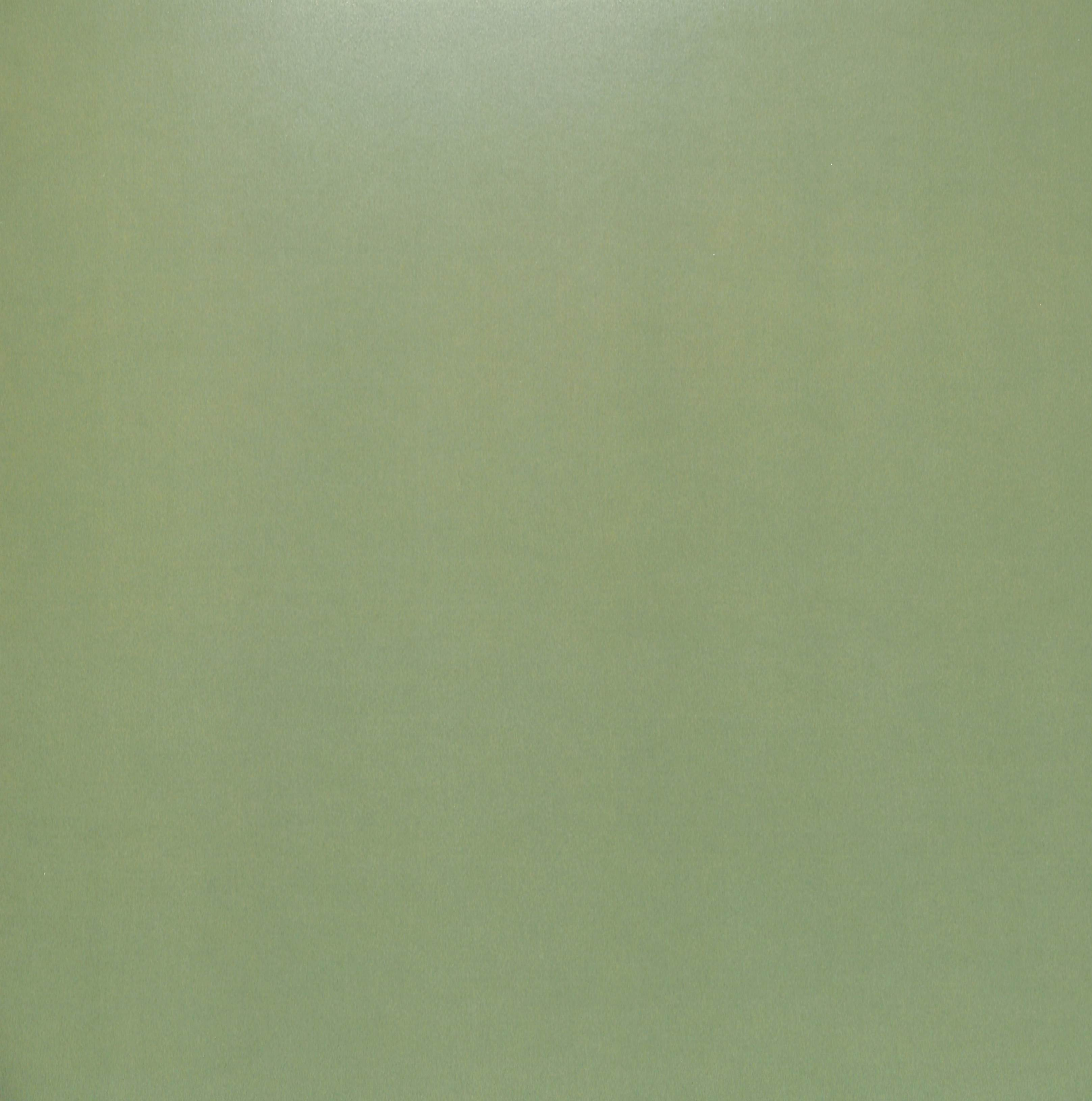
33ج



د33



33هـ



المواطن

«التكرار؛ الهرمية؛ النوع؛ النموذج؛ الرمزية؛ الأصالة - تحتوي مجموعة فيريول على بعض المواضيع التي لا تزال تسحرني. يعرض هذا العمل مجموعة متكاملة، ومقتضبة على ما يبدو، من شخصيات البلاط العثماني ولكن أيضاً من الإمبراطورية العثمانية بشكل عام. ... في محاولة مني لمعالجة السؤال إلى أي مدى كانت تبدو تلك الصور «حقيقية» في إطارها المعاصر، أو كيف ننظر إليها اليوم، أردت إضافة طبقة أخرى أيضاً إلى كيفية النظر إلى الصور.»

فانيسا هودكينسون، 2010

السكان هم دائماً الذين يصنعون المدينة ويخلقون هويتها. ينطبق هذا المبدأ تماماً على اسطنبول بسكانها متعددي الجنسيات والديانات، كما ينعكس في الآثار المطبوعة التي تركها جان باتيست فانمور حول مواطنيها في القرن الثامن عشر، إذ تصوّر مجموعة من أكثر من مئة مطبوعة بتقنية الحفر قوميات المشرق المختلفة ورجال البلاط العثماني وموظفيهم وأبناء المجموعات الدينية المتنوعة ومهنهم وقد نشرت تحت عنوان «Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant, tirées sur les Tableaux peints d'après Nature, en 1707 et 1708, par les Ordres de M. de Ferriol, Ambassadeur du Roi à la Porte» (مجموعة من مئة لوحة مطبوعة بتقنية الحفر تمثل مختلف بلاد المشرق، منسوخة عن اللوحات المطابقة للأصل التي أنجزت في سنتي 1707 و1708 بأمر من السيد فيريول، سفير الملك لدى الباب العالي). تكمن أهمية هذا السرد الاثنوغرافي ليس فقط في طابعه الفني بل أيضاً، إن لم يكن على الأكثر، في طابعه التاريخي، حيث سجّل صور كل من حاكم ووجهاء ومواطني عاصمة الامبراطورية العثمانية. وليس من المستغرب بالتالي أن يكون هذا المصنّف، الذي أصبح أداة لاستكشاف الثقافة العثمانية في أوروبا، قد كوّن صورة واقعية عن المجتمع العثماني كما أثّر بشكل كبير على فن القرن الثامن عشر الأوروبي، إذ كان الفنانون يعتمدون بصورة مستمرة على هذا المرجع الحقيقي لمواضيع الحياة اليومية وأزياء المجتمع العثماني.

عرضت هذه المطبوعة، التي ألهمت فناني القرن الثامن عشر وكذلك التاسع عشر، في مجموعة من القرن الحادي والعشرين تتكون من صور مجازية على يد الفنانة المستشرقة المعاصرة فانيسا هودكينسون التي جمعت بين تقاليد جوانب الفن الإسلامي غير التمثيلية كما كانت تراها عينا فنان القرن الثامن عشر الفلمندي فانمور، كاشفة مواضيع جديدة من أعمال القرن الثامن عشر الأصلية. تعرض هذه الأعمال رؤية جديدة للأشكال بين النمط التجريدي والمجازي، بين الشبكات الهندسية والرموز الكيميائية، معيدة تكوين النظام الهرمي العثماني ومعززة معانيه من خلال الصور التي تقدم فهماً تاريخياً جديداً لأعمال القرن الثامن عشر الفنية كما تكشف في الوقت ذاته عن إمكانيات لا حصر لها في اكتشاف معان جديدة ضمن الفن الاستشراقي.

جان باتيست فانمور
فالنسيين، 1671 – إسطنبول، 1737

34. السلطان أحمد الثالث
1727 -1730
ألوان زيتية على قماش، 33.5 × 26.5 سم
المتحف الوطني Rijksmuseum، أمستردام
(SK-A-2013)

• المعارض:
«Les peintures'turques'de Jean-Baptiste Vanmour, 1671-1737» (لوحات جان باتيست فانمور «التركية»، 1671 -1737)، أنقرة وإسطنبول 1978.
«Het Turkse hofleven in de achttiende eeuw. Schilderijen van Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737)» (حياة البلاط التركي في القرن الثامن عشر. لوحات جان باتيست فانمور (1671 -1737)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 1978.
«De Ambassadeur, de Sultan en de Kunstenaar. Op audiëntie in Istanbul» (السفير والسلطان والفنان. مقابلة في اسطنبول)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 2003.
«An eyewitness of the Tulip Era. Jean-Baptiste Vanmour» (شاهد على عصر الزنبق. جان باتيست فانمور)، قصر الطوب قابي في اسطنبول، 2003 – 2004.
«Jean Baptiste Vanmour. Peintre de la Sublime Porte 1671-1737» (جان باتيست فانمور. رسام الباب العالي 1671 -1737، متحف الفنون الجميلة في مدينة فالنسيين، 2009 – 2010.

• المراجع:
أوغوست بوب A. Boppe، 1911.
ر. فان لوترفيلت R. van Luttervelt، 1958.
«Les peintures 'turques'»، 1978.
«Het Turkse hofleven»، 1978.
هانس تونيسن Hans Theunissen، 1989.
«Topkapi à Versailles»، 1999.
غول إربيوغلو Gül Irepoglu، 2000.
بول وريندا وسينت نيكولاس D. Bull, G. Renda en E. Sint Nicolaas، 2003.
بول وريندا وسينت نيكولاس وإربيوغلو D. Bull, G. Renda, E. Sint Nicolaas en Irrepoglu، 2003.
«Portraits from the Empire»، 2005.
السيدة ماري ورتلي مونتاغيو Lady Mary Wortley Montagu، 2006.
أولغا نيفيدوفا O. Nefedova، 2009.
سيت غوبين وإيفلين سينت نيكولاس S. Gopin en E. Sint Nicolaas، 2009.

لرسم هذه اللوحة الشخصية لأحمد الثالث، إختار فانمور مشهداً في الهواء الطلق حيث يبدو السلطان مع إثنين من خدمه. تشاهَد في الخلفية بعض الأشجار وعلى اليسار أبنية قد تكون جناح الحريم في قصر الطوب قابي. يرتدي أحمد الثالث قفطاناً مبطناً بالفرو وعمامة «الكاتبي». كان هذا النوع من العمائم يُلفّ حول قبعة مسطحة في الأعلى وتعلوها حلية على شكل مروحة. ظهرت هذه العمامة حوالي منتصف القرن السابع عشر وبقيت على رأس السلاطين حتى القرن الثامن عشر. يظهر حزام السلطان مرصعاً بثراء بالجواهر كذلك الصولجان الاحتفالي الذي يمسكه في يده اليمنى. استخدام الصولجان الاحتفالي كرمز للسلطان فكرة أوروبية لا نراها مثلاً في المنمنمات التي رسمها لوني، الفنان التركي المعاصر لفانمور. لكن الملفت هو أن فانمور اقتبس رسم خادمي السلطان من نماذج الرسوم العثمانية التقليدية، فالرجلان اللذان يرتديان الملابس الحمراء هما من الرسوم المتكررة في صور السلاطين في المنمنمات.[1]
رسم فانمور هنا على الأرجح صورة مشابهة جداً للسلطان. فقد أُتيحت له فرص وافرة لدراسة ملامح أحمد الثالث خلال المقابلات العدة، وقد يكون رآه أيضاً في الأماكن العامة في مناسبات أخرى. شاهدت السيدة ماري ورتلي مونتاغيو، زوجة السفير البريطاني، السلطان أحمد الثالث سنة 1717 عندما كان في طريقه إلى المسجد لتأدية صلاة الجمعة ووصفت شكله في إحدى الرسائل، حيث كتبت: «بدا لنا السلطان رجلاً وسيماً في حوالي الأربعين من عمره، رشيق المظهر لكن مع بعض ملامح القسوة، عيناه سوداوان واسعتان جداً. صادف أن توقف تحت النافذة التي كنا نقف خلفها، وأعتقد أنه أُخبر بهويتنا فنظر إلينا بانتباه شديد، حتى أُتيح لنا متسعاً من الوقت لمشاهدته، ووافقتني زوجة السفير الفرنسي الرأي بأن سحنته جميلة.»[2] كان كالكوين أيضاً معجباً بالسلطان فكتب: «كان السلطان أحمد موهوباً جداً وذكياً، لديه ثقافة واسعة، وكان يتمتع ببصيرة راسخة وثاقبة، كما كانت له صفاتاً عديدة أخرى تليق بأمير عظيم.»[3]
خلف السلطان أحمد الثالث (1671 -1737) أخيه مصطفى الثاني على العرش سنة 1703 وعُرف حكمه، الذي دام حتى العصيان بقيادة «باترونا خليل» في عام 1730، بعصر الزنبق،[4] إشارة إلى الاحتفالات الباذخة العديدة التي كانت تقام في موسم تفتح أزهار الزنبق. وكان أيضاً عصرا كان البلاط العثماني خلاله أكثر انفتاحاً على المعرفة وعلى التأثيرات الخارجية. فاجتذب البلاط الكتاب والشعراء والفلاسفة والعلماء الذين تجمعوا هناك بحثاً عن إلهام متبادل. وفي سنة 1729، دخلت المطابع إلى الإمبراطورية العثمانية مطلقة سيلا منتظما من المنشورات الجديدة، بدءاً من كتب التاريخ وجغرافيا التضاريس والعلوم وانتهاءً بالقواميس والمجلدات الشعرية. وللمرة الأولى تمّ إرسال السفراء العثمانيين إلى المدن الأوروبية في بعثات طويلة الأمد، وكانوا يعودون بالأعمال الفنية الأوروبية والأثاث والملابس، بالإضافة إلى العادات والممارسات الأوروبية. كان هذا القدر الأكبر من الانفتاح يعني لكالكوين فرصا أكثر من أسلافه لمقابلة كبار المسؤولين من البلاط العثماني. فبالإضافة إلى الاجتماعات السياسية، كان يلتقي أيضاً بالمسؤولين الحكوميين في المناسبات الاجتماعية مثل المآدب والحفلات الراقصة التي كانت تقام في مختلف السفارات.
إلى جانب الرسم الشخصي الذي يمثل أحمد الثالث، كان كالكوين يمتلك رسماً آخر لسلطان عثماني (الصورة 34أ)، ولفترة طويلة كان الاعتقاد السائد بأنه رسم آخر يشابه أحمد الثالث، وفي الواقع يشير إليه بعض الكتاب بالرسم الشخصي الفريد الذي أنجزه فانمور للسلطان في سنّ متقدمة نظراً للحيته الرمادية.[5] لكن من المرجح أن هذا الرسم يمثل ابن شقيق السلطان أحمد وخلفه، محمود الأول (1696 -1754)، حيث أن الشخص المرسوم أقصر قامة وتعابير وجهه مختلفة. إلى ذلك لا يبدو منطقيا أن يكون كالكوين امتلك رسمان لأحمد الثالث. ففي محفوظات المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، يوجد شرح من القرن الثامن عشر حول «اللوحات التركية» التي كان يمتلكها السفراء، يسجل رسماً لمحمود الأول ورسماً لأحمد الثالث. ويقول الكاتب المجهول عن أحمد الثالث: «كان رجلاً جذاباً بجميع المقاييس؛ كان طويلاً ومتناسق القامة: له طلة ملوكية، وتعابير فخورة ومع ذلك مليحة، مع أنه يبدو حزيناً على عرشه في اللوحة رقم 4.»[6] ونقرأ عكس ذلك في وصف محمود الأول، حيث كتب: «كان قصير القامة: جسده مشوّه، مقوس الساقين إلى الداخل كما يقال، وجميل الوجه. كانت عيوبه الجسدية تختفي تحت ثوبه بحيث قد يبدو رجلاً بهي الطلعة لولا قصر قامته الشديد.» وبالفعل كان يُعرف محمود باللقب الجلف «الأحدب».

إ. س. ن



34أ. جان باتيست فانمور
السلطان أحمد الثالث [أو ربما السلطان محمود الأول؟]
ألوان زيتية على قماش، 33.5 × 26.5 سم
المتحف الوطني Rijksmuseum، أمستردام، SK-A-2014



[1] غول إريبوغلو Gül Irepoglu، «From book to canvas 1700-1800. Innovation and Change»، في «The Sultan's Portrait»، 2000، ص. 385.

[2] مونتاغيو Montagu 1994، ص. 67.

[3] النص الأصلي «Sultan Achmed had groote talenten, veel verstand, studie, een solide en doordringend oordeel, en verders veel qualiteiten, die tot een Groot Prins noodig zijn.». المحفوظات الوطنية، لاهاي، أرشيف عائلة كالكوين، 1.10.16.01-561، «سرد وصول واستقبال سعادة السفير كورنيليس كالكوين» «Relaas van de Aankomst en Audientie van Zijn Exellentie Mijn Heere Cornelis Calkoen Ambassadeur».

[4] لمزيد من المعلومات حول العصيان الذي قاده «باترونا خليل»، أنظر التفاصيل في الوثيقة رقم SK-A-2017.

[5] غول إريبوغلو Gül Irepoglu، 2000، ص. 413، بول وريندا وسينت نيكولاس D. Bull, G. Renda en E. Sint Nicolaas، 2003.

[6] حول أحمد الثالث: «Il étoit à tous les égards un bel homme; il étoit grand, bienfait: il avoit l'air majestueux, le coup d'oeuil fier et cependant assez gracieux, quoiqu'il semble faire une triste mine sur son trône dans le tableau N.o IV» وحول محمود الأول: «Il étoit petit: son corps d'ailleurs étoit contrefait, ses jambes, dit-on, cagneuses et son visage beau. Les défauts de son corps se cachoit sous sa robe, ensorte qu'il auroit eu très bonne mine, s'il n'eut pas été trop petit.». محفوظات مقاطعة شمال هولندا، محفوظات المتحف الوطني، 362، شروح «اللوحات التركية» التي كان يمتلكها كالكوين، أواخر القرن الثامن عشر. اللوحة رقم 4 المذكورة تحمل حالياً الرقم SK-A-4078.

جان باتيست فانمور
فالنسيين، 1671 – إسطنبول، 1737

35. الصدر الأعظم نوشهرلي داماد ابراهيم باشا 1727 -1730
ألوان زيتية على قماش، 33 × 25 سم
المتحف الوطني Rijksmuseum، أمستردام (SK-A-2017)

• المعارض:
«Herdenkingstentoonstelling 350 jaar Nederland-Turkije 1612-1962» (معرض في ذكرى مرور 350 عاماً على العلاقات بين هولندا وتركيا 1612 -1912)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 1962.
«Les peintures'turques'de Jean-Baptiste Vanmour, 1671-1737» (لوحات جان باتيست فانمور «التركية»، 1671 -1737)، أنقرة وإسطنبول 1978.
«Het Turkse hofleven in de achttiende eeuw. Schilderijen van Jean-Baptiste Vanmour (1671-1737)» (حياة البلاط التركي في القرن الثامن عشر. لوحات جان باتيست فانمور (1671 -1737)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 1978.
«De Ambassadeur, de Sultan en de Kunstenaar. Op audiëntie in Istanbul» (السفير والسلطان والفنان. مقابلة في اسطنبول)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 2003.
«An eyewitness of the Tulip Era. Jean-Baptiste Vanmour» (شاهد على عصر الزنبق. جان باتيست فانمور)، قصر الطوب قابي في اسطنبول، 2003 – 2004.
«Jean Baptiste Vanmour. Peintre de la Sublime Porte 1671-1737» (جان باتيست فانمور. رسام الباب العالي 1671-1737، متحف الفنون الجميلة في مدينة فالنسيين الفرنسية، 2009 – 2010.

• المراجع:
أوغوست بوب A. Boppe، 1911.
ر. فان لوترفيلت R. van Luttervelt، 1958.
ج. ر. بوسشا إردبرينك G.R. Bosscha Erdbrink، 1975.
«Les peintures 'turques'»، 1978.
«Het Turkse hofleven» 1978.
دونكان بول وغونسيل ريندا وإيفلين سينت نيكولاس D. Bull, G. Renda en E. Sint Nicolaas، 2003.
بول وريندا وسينت نيكولاس وإريبوغلو D. Bull, G. Renda, E. Sint Nicolaas en Irrepoglu، 2003.
كريستوف نومان، Neumann 2004.
«Istanbul. De Stad en de Sultan» 2006.
كارولين فينكل Caroline Finkel، 2008.
أولغا نيفيدوفا O. Nefedova، 2009.
سيت غوبين وإيفلين سينت نيكولاس S. Gopin en E. Sint Nicolaas، 2009.

رسم فانمور لوحةً شخصيةً مدهشةً للصدر الأعظم نوشهرلي داماد ابراهيم باشا، كما كان قد رآه كالكوين في عدة مناسبات. أصبح ابراهيم باشا صدراً أعظم للسلطان أحمد الثالث في العام 1718 واحتفظ بهذا المنصب حتى العصيان العنيف الذي قاده «باترونا خليل» سنة 1730. كان متزوجاً من إبنة السلطان أحمد الثالث البكر، فاطمة سلطان. خلال فترة توليه رئاسة الوزارة، عُيّن العديد من أقاربه في مناصب حيوية في الحكومة أو ارتبطوا بعائلة السلطان عن طريق الزواج. وقد أعطى نظام المحسوبية هذا عائلة النوشهرلي نفوذاً كبيراً خلال فترة وجيزة. ورغم أن السلطان كان رسمياً الرجل الأقوى في الامبراطورية العثمانية، لا يجب الاستخفاف بنفوذ الصدر الأعظم. كانت القرارات التنفيذية تتخذ في المجلس الامبراطوري أو «الديوان الهمايوني» الذي كان يتألف من الصدر الأعظم، نائباً عن السلطان، ومجموع وزرائه. وكان الحاكم العدلي أو الـ «قاضي عسكر» من أعضاء المجلس كذلك، بالإضافة إلى «الدفتردار» الذي كان يدير الشؤون المالية في الامبراطورية، و«النشانجي» رئيس ديوان الإنشاء. بعد سنة 1654، توسعت صلاحيات الصدر الأعظم إلى حد سمح له بنقل ديوانه خارج جدران القصر. ومنذ ذلك الحين، أصبح قدراً كبيراً من شؤون الحكومة يدار في «الباب العالي» كما كان يطلق على مقر الصدر الأعظم. وبما أن تعاملات السفراء كانت تقريباً جميعها مع المجلس أصبح من الرائج الحديث عن «السفير لدى الباب العالي».
رسم فانمور هذه اللوحة الشخصية من الواقع، وبينما لا يرجح أن يكون الصدر الأعظم قد وقف فعلاً أمام الفنان ليرسمه، فقد كان لهذا الأخير فرص عديدة لدراسة ملامح الوزير وتعابير وجهه ـ وربما لرسم بعض التخطيطات ـ خلال اللقاءات الطويلة في الديوان التي حضرها فانمور كعضو من حاشية السفير. إضافة إلى ذلك، كان الوزير الأعظم يظهر مراراً في الأماكن العامة، عندما يتجه إلى المسجد لإقامة صلاة الجمعة مثلاً.[1] يرتدي ابراهيم باشا في هذا الرسم قفطاناً من الساتان الأبيض المبطن بفرو السمور ويضع على رأسه «قلاوي» وهي عمامة احتفالية يمكن من خلالها تمييز الوزراء. كان الصدر الأعظم يضع عصابة ذهبية على عمامته بخلاف العصابة السوداء التي يضعها باقي الوزراء.[2] نشاهد في الخلفية الأريكة الموجودة أيضاً في الديوان في اللوحة الثانية المخصصة للمقابلة، فقد رسم فانمور الصدر الأعظم في مقر حكومته تأكيداً على مكانته.
كان زائرو اسطنبول الأوروبيون يرون في داماد ابراهيم باشا نوشهرلي رجلاً مستنيراً ومستعداً لإدخال الإصلاحات في النظام العثماني. وكانوا يُدهشون بلا شك باحتفالات الزنبق التي كان ينظمها والتي لم يكن يدخر فيها أي حساب. في سنة 1726 وصف السفير الفرنسي حديقة الصدر الأعظم: «توجد في حديقة الصدر الأعظم 500.000 بصلة زنبق. عندما تتفتح هذه الزهور ويرغب الوزير الأعظم بالتباهي بها أمام السلطان، كان يحرص على أن تكون كافة المساحات المفتوحة مملوءة بأزهار الزنبق المقطوفة من الحدائق الأخرى والموضوعة في زجاجات. وعند كل رابع زنبقة، كانت تُغرس في الأرض شموع بنفس طول الأزهار، وكانت تزيّن الممرات بأقفاص الطيور من مختلف الأنواع. وتُحاط كل الهياكل الشبكية بإطارات من الأزهار الموضوعة في زهريات والمُضاءة بمجموعة من المصابيح البلورية المختلفة الألوان... فتعطي الألوان وانعكاسات الأضواء في المرايا إنطباعاً مذهلاً. ترافق هذه الإضاءات موسيقى صاخبة وتعزف الأنغام التركية بصورة مستمرة ليلياً طوال فترة تزهّر الزنبق. كان كل ذلك بتمويل من الصدر الأعظم الذي كان يستضيف السلطان وحاشيته ويقيم لهم المآدب طوال موسم إزهار الزنبق.»[3] من ناحية أخرى، يصف المؤرخون العثمانيون ابراهيم باشا بالشخص المتراخ في القيم الأخلاقية والسهل التأثر بالأفكار الأجنبية والشديد البلادة في المسائل العسكرية.[4]
في أيلول 1730 انتهى الهدوء النسبي الذي كان يعيشه الدبيلوماسيون، وكان الاستياء من حكم السلطان أحمد الثالث يتزايد منذ فترة من الزمن. وقد أثارت الاحتفالات الباذخة التي كان يقيمها «سلطان الزنبق» ضغينة الزعماء الروحيين، خاصة عندما كانوا يقارنونها بحالة الجيش الرثة وبرواتب الجنود الزهيدة. وفي محاولة لصرف الانتباه عن القضايا الداخلية شنُت حملة عسكرية ضد الفرس، غير أن سياسة الصدر الأعظم المتقلبة في صراعه مع الفرس كان لها أثراً معاكسا. أثار ذلك غضب الزعماء الروحيين وبدأت الاضطرابات تنتشر داخل صفوف الجنود القلقين على وضعهم. في الصباح الباكر من 28 أيلول/ سبتمبر، اندلعت أعمال الشغب في السوق الشعبي، مما دفع بالسلطان وحاشيته، الذين كانوا خارج المدينة تحضيرا للحملة العسكرية على الفرس، إلى العودة بسرعة إلى القصر. طالبت مجموعة صغيرة من 15 إلى 20 متمرد بقيادة البحار الألباني «باترونا خليل» وصاحب المقهى »موصلو بيشه« إغلاق كافة المتاجر في البازار، وحثوا جنود الانكشارية على دعمهم. كان الوضع يتطلب إجراءات حاسمة، لكن عوضاً عن قمع العصيان، اتخذ السلطان موقفاً متردداً مما أدى إلى زيادة عدد المتمردين. وفي 29 أيلول/ سبتمبر اقتحموا القصر وفي اليوم التالي طالبوا برؤوس كل من الصدر الأعظم ونائبه والزعيم الروحي، فاضطر أحمد الثالث للإذعان. في 1 تشرين الأول/ أكتوبر سلّمت أجساد الصدر الأعظم وعدد من الوزراء إلى المتمردين فردوا بالمطالبة بمزيد من الاعدامات. وفي النهاية طالبوا بتنازل السلطان أحمد الثالث عن عرشه لصالح السلطان محمود الأول.
اللوحة الزيتية التي تمثل الصدر الأعظم هي واحدة من مجموعة سبع لوحات شخصية صغيرة كانت بحوزة السفير كالكوين، وهي تمثّل شخصيات من البلاط كان السفير تعامل معهم أثناء إقامته في اسطنبول، ويمكن تحديد تاريخها في حوالي سنة 1730. عرف عن كالكوين أنه تمتع بعلاقات ممتازة مع البلاط العثماني والأرجح أن فانمور استفاد من هذه المعارف. بالنسبة لكالكوين، شكلت اللوحات الشخصية ولوحات المقابلة مع السلطان، تذكير ملموس بالدور السياسي الذي اضطلع به أثناء خدمته كسفير في اسطنبول. ويعكس التكليف نوعاً من الغرور، حيث توضح اللوحات علاقات السفير الجيدة بالبلاط معززة من مكانته السياسية والاجتماعية.



كتب مصدر مجهول من القرن الثامن عشر في وصف «اللوحات التركية»، بأن اللوحة موضوع النقاش تمثل حكيم أوغلو علي باشا، الصدر الأعظم للسلطان محمود، الذي نفي إلى جزيرة خيوس خلال الحرب مع الفرس في سنة 1735.[5] غير أن الشبه مع الصدر الأعظم نوشهرلي داماد ابراهيم باشا، كما رسمه فانمور في العديد من اللوحات المخصصة للمقابلة، واضح وجلي.

إ. س. ن

[1] أنظر أيضاً الشروح في الوثيقة رقم SK-A-1998.
[2] أنظر أيضاً كريستوف نومان، «How did a vizier dress in the eighteenth century?» (كيف كان يكتسي الوزير في القرن الثامن عشر؟)، من كتاب ثريا فاروقي S. Faroqhi وكريستوف نومان C.K. Neumann (إشراف على النشر)، «Ottoman Costumes From Textile to Identity»، إسطنبول: إرن 2004، ص. 181 -217.
[3] نقلاً عن كارولين فينكل Caroline Finkel، 2008، ص. 413-414.
[4] كارولين فينكل Caroline Finkel، 2008، ص. 416.
[5] محفوظات مقاطعة شمال هولندا، محفوظات المتحف الوطني، 362، شروح «اللوحات التركية» التي كان يمتلكها كالكوين، أواخر القرن الثامن عشر.

جان باتيست فانمور
فالنسيين، 1671 – إسطنبول، 1737

36. محمد، كاهيا الوزير
1727 -1737
ألوان زيتية على قماش، 34.5 × 27.5 سم
المتحف الوطني Rijksmuseum، أمستردام
(SK-A-2017)

• المعارض:
«Herdenkingstentoonstelling 350 jaar Nederland-Turkije 1612-1962» (معرض في ذكرى مرور 350 عاماً على العلاقات بين هولندا وتركيا 1612 -1962)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 1962.
«De Ambassadeur, de Sultan en de Kunstenaar. Op audiëntie in Istanbul» (السفير والسلطان والفنان. مقابلة في اسطنبول)، المتحف الوطني في أمستردام Rijksmuseum، 2003.
«An eyewitness of the Tulip Era. Jean-Baptiste Vanmour» (شاهد على عصر الزنبق. جان باتيست فانمور)، قصر الطوب كابي في اسطنبول، 2003 – 2004.
«Jean Baptiste Vanmour. Peintre de la Sublime Porte 1671-1737» (جان باتيست فانمور. رسام الباب العالي 1671-1737)، متحف الفنون الجميلة في مدينة فالنسيين الفرنسية، 2009 – 2010.

• المراجع:
أوغوست بوب A. Boppe، 1911.
ر. فان لوترفيلت R. van Luttervelt، 1958.
ج. ر. بوسشا إردبرينك G.R. Bosscha Erdbrink، 1975.
«Les peintures ‘turques’»، 1978.
«Het Turkse hofleven» 1978.
دونكان بول وغونسيل ريندا وإيفلين سينت نيكولاس D. Bull, G. Renda en E. Sint Nicolaas، 2003.
بول وريندا وسينت نيكولاس وإربيوغلو D. Bull, G. Renda, E. Sint Nicolaas en Irrepoglu، 2003.
«Istanbul. De Stad en de Sultan» 2006.
أولغا نيفيدوفا O. Nefedova، 2009.
سيت غوبين وإيفلين سينت نيكولاس S. Gopin en E. Sint Nicolaas، 2009.

يمثّل هذا الرسم الشخصي محمد، كاهيا الصدر الأعظم (مساعده) وهو يرتدي قفطاناً أخضر مزيناً بالفرو وعمامة تعكس مكانته. كان كاهيا الوزير في الأساس الخادم الشخصي للصدر الأعظم، أو كبير الخدم، وهي وظيفة لا علاقة لها بالشؤون الحكومية. مع مرور الزمن، تطوّر منصب الكاهيا وأصبح بمثابة المستشار الشخصي للصدر الأعظم وتحوّل فيما بعد إلى أمين الشؤون الداخلية في المجلس الامبراطوري.[1] كان يصعب على العديد من الأجانب لفظ كلمة كاهيا وتهجئتها وتوجد في تقارير السفراء الأوروبيين تهجئات عديدة ومختلفة: سيكايا، ساكايا، شكايا وشيكايا وكايا وكيهايا وكيهاهيا. من المؤكد أن السفير كالكوين إلتقى بمحمد خلال مقابلته مع الصدر الأعظم نوشهرلي داماد ابراهيم باشا في 12 آب/ أغسطس 1727 وربما رآه أيضاً في مناسبات أخرى.
جاء في مذكرة تفسيرية لمصدر مجهول من القرن الثامن عشر حول لوحة محمد الشخصية، وصفا مطولا لدوره خلال العصيان الذي قاده «بترونا خليل» سنة :1730 تبعاً للكاتب، كان الصدر الأعظم يميل إلى قضاء أوقاته في تنظيم الحفلات المترفة المتمحورة حول أزهار الزنبق المحبوبة لديه أكثر مما كان يقضيه في الحكومة.[2] خلال كل هذه الاحتفالات واللهو، كان محمد مسيطرا على الحكم مما جعله يوسع نفوذه دون عائق. وبدلاً من تنبيه سيده حول انتشار الاضطرابات وخطر العصيان، تآمر عليه سراً وتحالف مع القبطان باشا (الأميرال) الذي كان يدعم المتمردين. عندما حُكم على الصدر الأعظم بالإعدام نزولاً عند طلب المتمردين، طالب هذا الأخير بدوره بأن يطبق الحكم نفسه على محمد. وقد حصل على ما إراد، غير أن هذه الاعدامات لم تحقق الطمأنينة التي كان يأملها السلطان أحمد الثالث. فقد اضطر للتنازل عن عرشه لصالح محمود الأول. لم يتحقق السلام حتى قرر السلطان الجديد وضع حدّ لدفق المطالب المستمر من «بترونا خليل» ومؤيديه. فدعا المتمردين إلى القصر، مستخدماً حججاً واهية، حيث تغلب عليهم بسرعة وقتلهم.
يختتم مصدر القرن الثامن عشر نفسه الذي أعطى وصفا مفصلا لدور محمد خلال فترة الاضطرابات، بوصف له خال من أي إطراء: «كان رجلاً وسيماً إلى حد ما لكنه، ولحزنه، لم يكن لديه لحية. كان مستعد أن يدفع مبلغاً كبيراً من المال للحصول على بضع شعيرات على ذقنه؛ كان يملك بالتأكيد كميات كبيرة من المال، غير أن معظمها كانت مزورة. بعد إعدامه، تمّ تفتيش المنازل المختلفة التي كان يمتلكها وعثر على 28 مليون مخبأة في الخزائن وفي ثقوب الجدران السميكة وفي قبو سري في الخزّانات.[3] كان محمد قد قتل كل الرجال الذين شاركوا في عملية التزوير هذه لكي يضمن عدم تسرب السر.
وهكذا، يخفي الوجه الودود الذي رسمه فانمور نصّاب ومتآمر عنيف.

إ. س. ن

[1] ج. ر. بوسشا إردبرينك G.R. Bosscha Erdbrink، 1975، ص. 55.
[2] محفوظات مقاطعة شمال هولندا، محفوظات المتحف الوطني، 362، شروح «اللوحات التركية» التي كان يمتلكها كالكوين، أواخر القرن الثامن عشر.
[3] لا يذكر الكاتب الوحدة النقدية عند إعطائه رقم الـ 28 مليون.



جان باتيست فانمور
فالنسيين، 1671 – إسطنبول، 1737

37. نبيل مجهول في الحديقة
حوالي 1730
ألوان زيتية على قماش، 41 × 29.5 سم
متحف المستشرقين، الدوحة (OM.317)

• توقيع: JBV
• المرجع: أولغا نيفيدوفا Nefedova 2009، ص. 124، الصورة 121؛ سيت غوبين وإيفلين سينت نيكولاس S. Gopin en E. Sint Nicolaas 2009، ص. 118، الصورة 109؛ نيفيدوفا 2010، ص. 155-165.

يُعرف هذا الرسم الكامل الهام لأحد النبلاء، وهو مجهول الهوية، تحت عنوان «Personnage turc dans son jardin» (شخص تركي في حديقته).[1] تصوّر اللوحة رجلاً مجهولاً، هادئاً ومتزناً، يقف بفخر أمام منظر طبيعي بعيد. يميز الزي التقليدي العثماني الفاخر والنظرة المباشرة ووقفة الاعتزاز اللّوحة على أنها رسم لشخصية محددة، حيث أنها تركز على الفردية. في هذا الرسم، أيّاً كانت هويته، يمثل الشخص المرسوم، أولاً وقبل كل شيء، رجلاً ذا ثروة ومكانة اجتماعية مرموقة. ترمز ملابسه الباذخة والغنية بالألوان بشكل رائع، ووقفته الربع جانبية مع وضعية ذراعيه إلى الخلف، مبيناً تفاصيل ثوبه الفاخر والحزام المرصع بالجواهر، وكذلك الخنجر المجوهر ـ إلى القوة. ركز فانمور، بملاحظة تكاد تكون مجهرية، على تفاصيل الزي والجواهر والعمامة، مما يشدد على قوة ومنزلة الارستقراطي الماثل أمام الرسام، كذلك الأسلوب المتبع في تكوين اللوحة حيث يجعل الفنانُ المشاهد ينظر إلى الشخصية المصورة من الأسفل قليلا. ربما يرمز العمود الذي نراه على اليمين أيضاً إلى قوة وعظمة هذا الارستقراطي، كما يلعب المشهد في الخلفية دوراً هاماً. تقليدياً، يحدد هذا العنصر البيئي دور الشخصية المرسومة في المجتمع ويطلعنا على شيئ من اهتماماتها، نياتها وقيمها إذ ارتبطت المناظر الطبيعية في الخلفيات لفترة طويلة بتقسيم الأراضي إلى أملاك خاصة، مما يوحي بأن الأرض ملك هذا الفرد. ومع ذلك، قد لا تكون لخصائص الخلفية أية علاقة بعالم الشخص المرسوم، أو أنها تشير ببساطة إلى الموقع الجغرافي للمعني، أي اسطنبول.
يمكننا الرجوع إلى الرسوم الشخصية القليلة التي رسمها فانمور في اسطنبول لإجراء بعض المقارنات. نستطيع أولا أن نقارن هذا الرسم من مقتنيات متحف المستشرقين مع صورة أصغر تمثل الليدي ماري وارتلي مونتاغيو (الصورة 37أ). فعلى خلاف الصور الشخصية الفردية الأخرى التي رسمها هذا الفنان، صورة محمد كاهيا، أومعاون الآغا (كتالوغ 36) الذي كان صهر الصدر الأعظم داماد ابراهيم باشا، أوصورة الصدر الأعظم دماد ابراهيم باشا (كتالوغ 35)، التي تظهر هذه الشخصيات في مكان مغلق، أو صورة السلطان أحمد الثالث (كتالوغ 34) التي تمثل العاهل واقفاً قرب عمود مع خلفية معمارية غير واضحة، نجد أن رسم الليدي ماري يشابه اللوحة التي تمثل النبيل المجهول. تصوّر اللوحة زوجة السفير وهي ترتدي ثوباً على الطراز التركي ومعطفاً بحاشية من الفرو وتضع مجوهرات فاخرة، مما يعزز أهميتها. تظهر السيدة مونتاغيو واقفة أمام منظر طبيعي، وقد يكون من المنطقي الاعتقاد بأن هذا الإطار الذي كان شائعاً في الرسوم الشخصية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، كان مشتركاً بين زبائن فانمور الأوروبيين. أما حجم لوحة النبيل المجهول، فهي لا تسمح لنا باستنتاج أي أمرمهم. وكما نلاحظ فإن أحجام الرسوم الشخصية التي تحدثنا عنها آنفاً كانت متفاوتة. مع ذلك، يمكننا التأكيد بأن حجم هذا الرسم هو أكبر من الرسوم الفردية لفانمور الموجودة في سلسلة المئة مطبوعة، والتي كانت غالباً بقياس 33.5 × 26.5 تقريبا.
تحمل اللوحة تفصيلاً في غاية الأهمية هو توقيع الرسام، إذ أن قائمة الأعمال التي تحمل توقيعه قصيرة جدا وتضم حتى الآن ستة أعمال فقط.[2] أحداها، والتي يمكن مقارنتها مع هذه اللوحة، صورة باترونا خليل وصديقه الحميم موصلو بيشي التي أنجزها على الأرجح خلال العام 1730 (الصورة 37ب). تظهرهما اللوحة وهما واقفان أمام مشهد بعيد من ثكنات قصر الطوب قابي في الباحة الأولى. يحمل هذا العمل توقيع فانمور بالأحرف الأولى من إسمه (.J. B Vanmour pinxit)[3]، حتى أن أسلوب التوقيع مماثل لتوقيعه على لوحة النبيل المجهول حيث تظهر الأحرف على الحجر إلى يسار اللوحة. في الواقع، إن الإيحاء بأن الفنان كان يوقع الأعمال الهامة فقط والتي تمثل، كما رأينا من قبل، شخصيات تاريخية، أمر منطقي. إذا أخذنا بعين الاعتبار عناصر مثل دقة العمل وملامح الشخصية المرسومة التفصيلية والمنظر الجميل وبالطبع التوقيع، نصل إلى استنتاج متماسك بأن هذا الرسم أنجز لتلبية طلبية خاصة وهو أحد أروع أعمال فانمور.



37أ. جان باتيست فانمور
صورة الليدي ماري وارتلي مونتاغيو،
حوالي 1716 -1718
ألوان زيتية على قماش،
33 × 25.5 سم
بإذن ودّي من مكتبة الصور لدى سوثيبز


IBV



37ب. جان باتيست فانمور
باترونا خليل، زعيم العصيان ضد أحمد
الثالث، 28 أيلول/ سبتمبر 1730
ألوان زيتية على قماش،
120 × 90 سم
المتحف الوطني Rijksmuseum،
أمستردام، SK-A-4082

يشابه شكل اللوحة العام عملاً آخر من سلسلة المئة لوحة مطبوعة بالحفر، الرقم 40 في مجموعة فيريول بعنوان «Tchelebi – jeune seigneur Turk» (شلبي - إقطاعي تركي شاب) (الصورة 37هـ) التي كلف بانجازها ونشرها السفير الفرنسي المركي دو فيريول نقلاً عن أعمال فانمور في كتاب «Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant, tirées sur les Tableaux peints d'après Nature, en 1707 et 1708, par les Ordres de M. de Ferriol Ambassadeur du Roi à la Porte.» (سلسلة من مئة لوحة مطبوعة بالحفر تمثل مختلف بلاد المشرق، منسوخة عن اللوحات المطابقة للأصل التي أنجزت في سنتي 1707 و1708 بأمر من السيد فيريول سفير الملك لدى الباب العالي).[4] تظهر اللوحة المطبوعة شاباً تركياً في محيط داخلي يرتدي زياً أكثر بساطة. المصدر الأصلي الذي نقلت عنه لوحة الحفر هذه مجهول، حيث لم تبق أيّ من اللوحات الزيتية التي أمر بإنجازها فيريول. توحي التشابهات في أسلوب التصوير العام في هذه اللوحة، كما في رسوم فانمور للشخصية التاريخية الأخرى، أن الفنان استخدم على الأكثر رسوماً شخصية فردية كنماذج أيقونية، منوّعاً في ملابس الشخصيات والتفاصيل الزخرفية والاطر. هناك عمل فني آخر مثير جداً للاهتمام هو رسم شخصي، بألوان زيتية على نحاس، اكتشفه مؤخراً الدكتور سيت غوبين في مجموعة قصر سيسينغورست، المسكن السابق لهارولد نيكولسون وفيتا ساكفيل ويست، يمثل «Bache-Hga ou Premier page» (باش خجة أو رئيس الخدم). تتألف مجموعة قصر سيسينغورست من سبعين عمل فني، غير أن صورة «الباش خجة» تحمل أهمية خاصة، إذ أن الشخصية المرسومة تشابه جداً شخصية لوحة متحف المستشرقين. يرجع الدكتور غوبين هذه اللوحات إلى رسام مجهول أنجز نسخاً على النحاس عن الأعمال الأصلية التي كان دو فيريول كلف بإنجازها في فرنسا في النصف الأول من القرن الثامن عشر. اشترى سفير فرنسي سابق في البلاط العثماني، ماري غبرييل فلوران أوغوست شوازول غوفيه، اللوحات النحاسية التي كانت تضم في ذلك الحين تسعين رسم شخصي، في باريس. بعد وفاته بيعت بالمزاد إلى تاجر يدعى بيزار سنة 1818. إنتقلت الأعمال الفنية بعد ذلك إلى المملكة المتحدة وأصبحت جزءاً من مجموعة ريتشارد سيمور - كونوي، مركي هيتفورد الرابع، وبيعت بعد وفاته في العام 1870 إلى السير ريتشارد والاس. ومن ثم ورثتها الليدي ساكفيل ويست ومن بعدها إبنتها فيتا ساكفيل ويست، وأخيراً أصبحت ملكاً للناشونال تراست.[5] يمثل رسم «الباش خجة» مسؤولاً عثمانياً يرتدي زياً شديد التشابه بزي النبيل المجهول في مجموعة متحف المستشرقين. يقف صاحب الرسم في محيط داخلي ويحمل غليوناً طويلاً (شبوك) في يده، على عكس صاحب الرسم في مجموعة متحف المستشرقين. لا توجد معلومات إلى الآن تشير إلى المصدر الذي اعتمد عليه الفنان المجهول، مع أن الدكتور غوبين يقترح بأن يكون الفنان استطاع الوصول إلى أحد أعمال فانمور الأصلية التي أحضرها دي فيريول إلى باريس بنفسه.

من هو هذا الرجل الغامض الذي رسمه فانمور مختبئاً وراء نظراته المحتالة والمتعالية؟ هل يمكن أن يكون المركيز دو فيريول نفسه بزي تركي، جاعلاً من هذا الرسم محاولته الوحيدة لتخليد ذكرى بعثة السفير إلى اسطنبول، إذ لم يتمكن فانمور من رسم سلسلة رسوم حفلات استقبال دو فيريول، حيث أن السفير لم يقابل السلطان بتاتاً خلال السنوات العشر التي أمضاها في اسطنبول؟ والسبب مخزي للغاية - فقد رفض دو فيريول التجرد من سلاحه قبل الدخول إلى صالة العرش، وكان هذا شرطاً أساسياً في مراسم الاستقبال. هل يمكن أن يمثل الرسم عضو آخر من البعثة الدبلوماسية في اسطنبول، وبإعادته إلى أوروبا، سيعرّف المجتمع الأوروبي الفضولي بالعالم العثماني الغريب؟ أو أنه رسماً لأحد رجال البلاط؟ السؤال صعب بالفعل إذ لا توجد دلائل على تلقي الفنان طلبيات من رجال البلاط العثماني. لم تنجز رسوم «محمد كاهيا معاون الآغا» و«الصدر الأعظم داماد ابراهيم باشا» و«السلطان أحمد الثالث»، المذكورة آنفاً، بتكليف من أصحاب الصور إلا أن التشابه يوحي بأن الفنان استطاع دون شك رؤية السلطان والمسؤولين خلال حفلات استقبال السفراء.

تشير بعض المعلومات المكتشفة حديثاً أن صاحب الرسم قد يكون فرانسيس ليفيت (1700 - 1764)، وهو تاجر بريطاني في اسطنبول كان يعمل لحساب عائلة رادكليف. عمل ليفيت كمبتدئ لدى عائلة رادكليف حوالي سنة 1711، بعد وفاة أبيه على الأرجح. أتى إلى اسطنبول حوالي العام 1718، وبعد أن قضى إحدى وثلاثين سنة هناك، عاد إلى بريطانيا سنة 1749.[6] تبنى ليفيت أزياء ونمط حياة الأثرياء الأتراك، مما ساعده كثيراً على إقامة علاقات اجتماعية مع المسؤولين العثمانيين والاستفادة من ذلك في عمله التجاري. كان ليفيت على علاقة أيضاً بالأوساط الدبلوماسية وقد ذكر





37د. جان ـ إتيين ليوتار، صورة السيد ليفيت والأنسة هيلين غلافاني،
حوالي 1740
24.7 × 36.4 سم.
ألوان زيتية على لوح.
متحف اللوفر، باريس.

37هـ. جان ـ إتيين ليوتار، صورة السيد ليفيت، تاجر انكليزي، في زي تتري،
حوالي 1740
رسم بالقلم وأحمر قاني
15 × 21 سم.
متحف اللوفر، باريس.



37ج. نقلاً عن جان باتيست فانمور، حفر جيرار سكوتان، تشلبي، سيّد تركي شاب، حوالي 1712، اللوحة رقم 40 نقش وتنقيط
مجموعة خاصة

إسمه في يوميات صاموئيل ميدلي، رئيس الخدم لدى اللورد كينول، السفير البريطاني في اسطنبول من 1729 إلى 1735.[7] كتب ميدلي أن «السيد ليفيت» كان أحد المدعوين المألوفين في حفلات عشاء أيام الأحد مع السفير.[8] ومن المعروف أن ليفيت تعرّف على جان إتيين ليوتار الذي أنجز بضعة رسوم شخصية للتاجر خلال سنة 1740، منها اللوحة الشهيرة بعنوان «Portrait of Mr. Levett and Mlle Hélène Glavani» (رسم السيد ليفيت والآنسة هيلين غلافاني) (الصورة 37ج و37د). يظهر التاجر في هذا الرسم بملابس تركية فاخرة ويمسك غليوناً طويلاً يسمى «شبوك». لم يوضع هذا التفصيل لأغراض زخرفية فقط، بل ليشير إلى نشاط عائلة ليفيت التجاري، حيث أن والده، وهو نفسه، كانا من تجار التبغ المشهورين. قد يكون الغليون الذي أدخله فانمور في الرسم الشخصي، مُسنداً على العمود، إشارة كذلك إلى تجارة التبغ وارتباطها بصاحب الصورة. يمكن أن نجد بعض التشابه في ملامح الوجه بين الشخص المجهول ورسم ليفيت الذي أنجزه ليوتار، وخاصة في شاربيه المتدليين وعينيه الغائرتين. يسمح لنا أسلوب رسم اليدين الحر والألوان المحلية الأكثر إشراقاً - التي يمكننا مقارنتها مع أعمال فانمور اللاحقة، مثل رسم باترونا خليل - بأن نؤرخ هذه اللوحة في الثلاثينات من القرن الثامن عشر عندما كان ليفيت في حوالي الثلاثين من عمره. وفقاً لما ذكر في محفوظات كاتدرائية كانتربوري، توفي فرانسيس ليفيت في 26 شباط/ فبراير 1764 في قسم نيزيرسول من أبرشية ويملنغسولد (تهجّاً الآن ومنسولد) التي كانت في ذلك الوقت ملكاً لجون وينشستر، الجراح في لندن.[9] إنتقلت ممتلكات ليفيت ومقتنياته إلى أفراد عائلته، بما فيهم ابن أخيه، الذي كان أيضاً يدعى فرانسيس ليفيت، وكان تاجراً في ليغورن في ذلك الوقت ثم انتقل بعد فترة قصيرة إلى فلوريدا، في الولايات المتحدة. قد تكون اللوحة بيعت في تلك الفترة في إيطاليا مما يفسر قيام السفير الفرنسي بشرائها سنة 1930 في البندقية وإحضارها إلى فرنسا.[10] إن ربط هذا الرسم الشخصي بإسم فرانسيس ليفيت هو أحد التفسيرات الممكنة، غير أن قائمة الشخصيات المحتملة طويلة جداً في الواقع، ولا توجد دلائل كافية تسمح بنفي أو تأكيد أي من الأسماء المقترحة.

أ. ن

[1] مجموعة آدير تاجان Ader Tajan، فرانسوا شارل رو السفير الفرنسي، من مقتنيات السيدة إدموند شارل رو دوفير، 25 تشرين الأول/ أكتوبر 1994، المجموعة رقم 377.

[2] لمزيد من المعلومات حول التواقيع، أنظر أولغا نيفيدوفا Nefedova، 2010، ص. 155-165.

[3] كتاب المعرض «Two Perspectives on the Tulip Era – Vanmour and Levni» (منظوران حول عصر الزنبق - فانمور ولوني)، متحف قصر الطوب قابي، استنبول: كوتشبانك، 2003، ص. 12.

[4] لقراءة بحث تفصيلي حول مجموعة فيريول، أنظر الكتالوغ، رقم 23.

[5] أود أن أشكر الدكتور سيت غوبين لمعاونته السخية في اكتشاف هذه المعلومة الهامة وتوفيره الصور.

[6] ر. ديفيس R. Davis، «The Emergences of International Business 1200–1800»، لندن: روتليدج، 1999، المجلد 6، ص. 80.

[7] وصل اللورد كينول إلى اسطنبول في نيسان/ أبريل 1730 وغادرها في منتصف 1736.

[8] نيجيل وكارولين ويب Webb N. and C.، «The Earl and his Butler in Constantinople»، منشورات I. B. Tauris، 2009، ص. 162.

[9] قدم هذه المعلومة مشكوراً مايكل كارتر من مركز أبحاث لغة الكينتيش، ميدستون.

[10] مجموعة آدير تاجان Ader Tajan، فرانسوا شارل رو 1994، المجموعة رقم 377.



38. «مجموعة من مئة لوحة مطبوعة بتقنية الحفر تمثل مختلف بلاد المشرق، منسوخة عن اللوحات المطابقة للأصل التي أنجزت في سنتي 1707 و1708 بأمر من السيد فيريول، سفير الملك لدى الباب العالي، حفرت في سنتي 1712 و1713 بعناية السيد لو هيي.»
1715

102 لوحة مطبوعة بتقنية الحفر (منها 3 صفحات مزدوجة)، جميعها ملوّنة باليد، ومعززة برقائق من الذهب والميكا التي أضيفت لمحاكاة المجوهرات على الابزيمات والحلي، وورقة تحمل علامات موسيقية مطبوعة بالحفر، 48.5 × 32 سم
متحف المستشرقين، الدوحة (OM.756)

في 1707 و1808، كلف السفير الفرنسي في اسطنبول، المركي دو فيريول، فناناً شاباً يدعى جان باتيست فانمور، تنفيذ مئة لوحة فردية تمثل بلاد المشرق المختلفة ورجال البلاط العثماني وموظفيهم وأفراد من مختلف الديانات والمذاهب وأصحاب المهن (الصور 38أ و38ج). إجتذبت بنية الدولة العثمانية وتنظيمها الرحالة الأوروبيين والفنانين منذ القرن السادس عشر على الأقل. نفّذت أعمال كهذه على شكل لوحات بالحفر لتشكل مصنفات مزخرفة بسخاء تصوّر أزياء المجتمع العثماني، مبينة تلاقي مختلف الفئات الاجتماعية في ملابسهم المتميزة والمتقنة الصنع، كما تتفحص جوانب التفاعل بين العالمين الأوروبي والعثماني. من ضمن كتب الأزياء هذه، نجد أشهر سلسلة رسمها فانمور تمثل مختلف سكان اسطنبول، وقد طبعت فيما بعد بتقنية الحفر على شكل مصنف تحت عنوان «Recueil de cent estampes représentant différentes nations du Levant, tirées sur les Tableaux peints d'après Nature, en 1707 et 1708, par les Ordres de M. de Ferriol Ambassadeur du Roi à la Porte» (مجموعة من مئة لوحة مطبوعة بتقنية الحفر تمثل مختلف بلاد المشرق، منسوخة عن اللوحات المطابقة للأصل التي أنجزت في سنتي 1707 و1708 بأمر من السيد فيريول، سفير الملك لدى الباب العالي)، ونشرت بين عامي 1712 و1713. تحقق هذا المشروع بالتعاون بين المشرف على تنفيذ السلسلة جاك لو هيي Jacques le Hay والناشر غاسبار دوشانج Gaspard Duchange. لاقت هذا الطبعة نجاحاً باهراً، فتبعتها طبعة ثانية في العام 1714 ثمّ ثالثة بإصدارين أحدهما ملوّن والثاني بالأسود والأبيض، سنة 1715. عمل فريق لا يقل عن تسعة نقاشين في إنجاز الطبعة الأولى، وضمّ كل من: جيرار جان- باتيست سكوتان، الذي نفّذ معظم لوحات الحفر، وإبنه جيرار- جان- باتيست سكوتان، وجان- باتيست هوستار، وفيليب سيمونو وبرنار بارون وجاك دو فرانسيير وبيار دو روشفور وكلود دو بوسك وشارل- نيكولا كوشان الأب. فاقت شعبية هذه السلسلة كل التوقعات، وتعود أهميتها إلى طابعها الاتنوغرافي كما التاريخي، إذ تصوّر العاهل والوجهاء ومواطني اسطنبول. تظهر المجموعة رجال بلاط السلطان في ترتيب هرمي دقيق للغاية، يبدأ بالسلطان نفسه ثمّ المسؤولين الدينيين والمدنيين، ويليهم رجال ونساء الطبقة البرجوازية فأعضاء الطبقات الأدنى وأخيراً سكان المقاطعات المختلفة (الصور 38ب، 38د و39أ- د). كانت مصنفات الأزياء من هذا النوع أداة هامة في استكشاف الأوروبيين للثقافة العثمانية، وقد انتشرت على نطاق واسع عن طريق النُسَخ المتعددة، مصيغة صورة حقيقية للمجتمع العثماني متعدد الثقافات والأديان والقوميات. تحتوي النسخة الفاخرة المحفوظة في متحف المستشرقين على مئة وإثنتين لوحة ملوّنة باليد ومعززة بالذهب والميكا لإبراز ملابس أعضاء البلاط الباذخة. لا توفر هذه الطبعة الملونة فكرة عن الأزياء التقليدية في الامبراطورية العثمانية فحسب، بل أيضاً عن البنية الهرمية لشعب ومجتمع كان لهما تأثيراً كبيراً على العالم الغربي. ضمن الرسوم التي تمثل خدم السلطان، نجد عدداً من المناصب في البلاط يجهلها الأوروبيون، مثل السلاحدار آغا (silahdar ağa)، مسؤول مجموعة حاملي أسلحة السلطان؛ والقابجي باشي (kapicibaşi)، مسؤول البوابين؛ والجاوش آغا (çavuş ağa)، القائد العام للمراسلين الامبراطوريين، وآخرون.[1] يصوّر الجزء الثاني من هذه الطبعة أفراداً من مجتمع اسطنبول متعدد القوميات والذي تتنوع فيه الأعراق بشكل بارز. تتألف أكثرية سكان المدينة من الأتراك ويتبعهم اليونانيون ثم الأرمن واليهود والألبان والصرب والجيورجيون والفرس والعرب، ومعظمهم من المصريين والسوريين. كانت الجاليات الأوروبية أيضاً ممثلة بشكل جيد للغاية، ونجد فيها الأيطاليين والفرنسيين والهولنديين والبريطانيين الذين كان يطلق عليهم جميعاً لقب «الافرنج». إهتم فانمور اهتماماً خاصاً بكافة التفاصيل، مبيناً الاختلافات في الأزياء بين السكان المسلمين وغير المسلمين وبين مختلف الرتب في البلاط بالإضافة إلى التفاصيل الزخرفية في الملابس والمكملات والأقمشة. ومن خلال نشر لوحات الحفر هذه، انتشرت في كل أنحاء أوروبا معرفة حقيقية بالمجتمع العثماني، إذ وفرت رؤية واضحة عن هذا العالم وبلورت صورة عن الشرق والشرقيين دامت لفترة طويلة.

رسم فانمور اللوحات الزيتية التي تمثل شخصيات فردية، لمطبوعة دو فيريول في اسطنبول خلال العامين 1707 و1708، ويرجح أنها أنجزت بالتعاون بين فنانَين أو أكثر، ربما من طلاب فانمور أو مساعديه. كان لهذا النوع من الرسوم الشخصية شعبية واسعة في أوساط الدبلوماسيين الأجانب والرحالة؛ ومن بين اللوحات التي يُعرف بوجودها، تلك التي أحضرها معه كورنيليس كالكوين. استمر أتباع فانمور برسم نماذج من اللوحات للرحالة الأجانب حتى بعد وفاته. غير أن الفروقات واضحة بين تقنيات فانمور الدقيقة وتقنياتهم: تختلف معرفة فانمور بفن الرسم وتقنية التجسيد والمنظور وطريقة توزيع الضوء والظل في الصور عن تلك التي نشاهدها في الأعمال البدائية التي أنجزها مقلدوه. لم يتبق أي من الأعمال التي أنجزت لدو فيريول، وهناك عدد ضئيل فقط من الرسوم الشخصية الفردية التي يمكن أن ننسبها إلى فانمور نفسه (الصور 38أ و38ج).

كان لنشر سلسلة لوحات الحفر «مجموعة من مئة لوحة حفر تمثل مختلف بلاد المشرق» تأثيراً كبيراً على الفن الأوروبي في القرن الثامن عشر، يعود ذلك أولا إلى جودة تنفيذ الصور المطابقة للواقع وأيضاً بفضل عدد الطبعات والنسخ التي أنجزت في البلدان الأخرى. رجع الفنانون باستمرار إلى هذا المصدر الواقعي لمواضيع الحياة اليومية وأزياء المجتمع العثماني. إلى جانب الفنانين، اهتمت أيضاً مصانع الخزف الأوروبية بصور العالم العثماني، وصُمّم عدد كبير من التماثيل الخزفية المصغّرة التي تمثل شعوب المشرق. وبالطبع، كان أول مصنع خزف ينتج تصاميماً على الطراز التركي هو مصنع مايسن (Meissen). وفي العام 1731، التحق الفنان الشهير يوهان يواكيم كندلر (1706 -1775) بالمصنع كمسؤول عن قسم النحت. خلال الأربع وأربعين سنة التالية، جلبت عبقرية كندلر وتنوع تصاميمه وسعة خياله شهرة عالمية لهذا المصنع. أدخل الفنان تقنيات تجسيم وزخرفة جديدة أصبحت علامة مايسن المميّزة لفترة طويلة، وبلورت الذوق والطراز الأوروبيين في القطع الخزفية لعدة قرون. كان يعاونه ثلاثة من أبرز نحاتي عصر الروكوكو – وهم يوهان فردريك إيبرلاين وفردريش ايلياس ماير وبيتر راينكي – وندرت القصور الأوروبية التي لم تحتوي على تماثيل مايسن المصغّرة وأطقم الموائد والمزهريات والقطع الخزفية الأخرى من الفترة التي عمل خلالها كندلر. من أعماله الأكثر شهرة سلسلة من



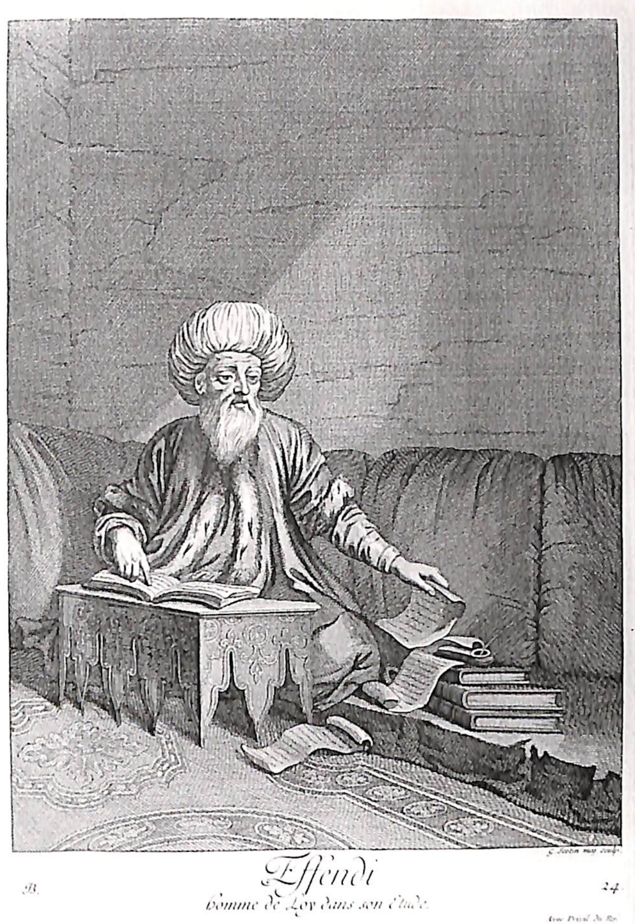

Tchelebi,
jeune Seigneur Turc.

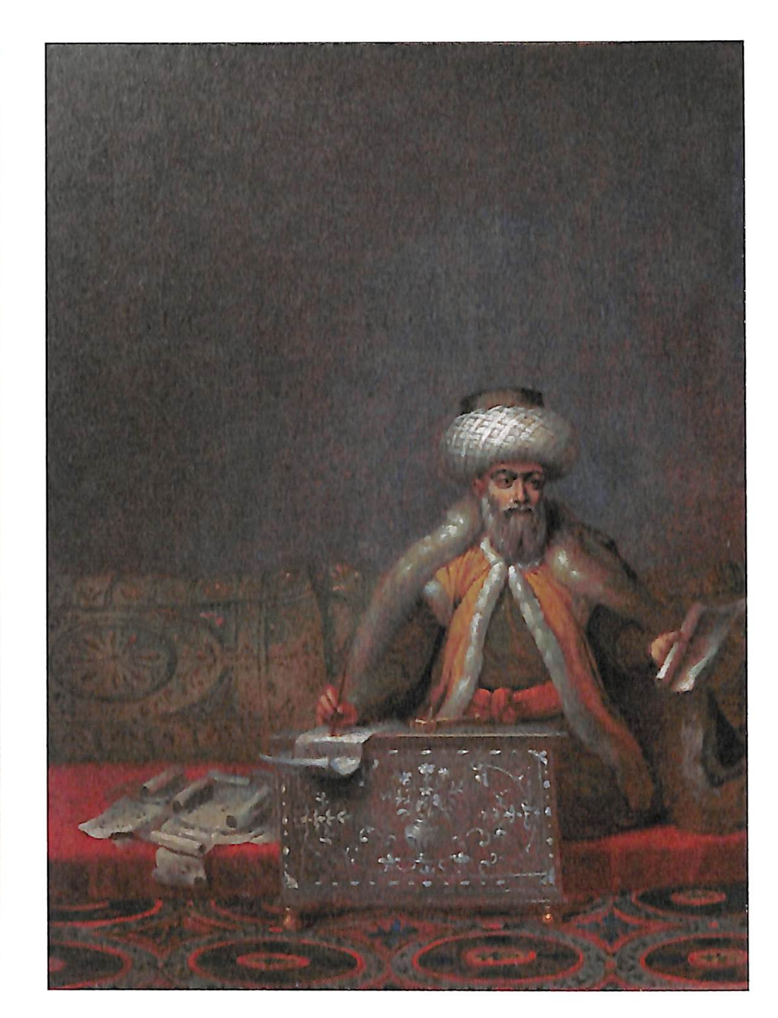
38أ. جان باتيست فانمور
«الريّس أفندي أو ريسول كتاب»،
رئيس مكتب المحفوظات،
ألوان زيتية على قماش،
34.5 × 27 سم
Rijksmuseum، المتحف الوطني
أمستردام 2024 - SKA

38ب. نقلا عن جان باتيست فانمور،
حفر جيرار سكوتان، أفندي، رجل
قانون في مكتبه، حوالي 1712،
اللوحة رقم 24 نقش وتنقيط
مجموعة خاصة

38ج. جان باتيست فانمور
إمرأة يهودية
ألوان زيتية على قماش،
38 × 29 سم
مجموعة خاصة،
مكتبة بريدجمان للفن

38د. نقلا عن جان باتيست فانمور
حفر جيرار سكوتان إمرأة يهودية
في زي إحتفالي، حوالي 1712
اللوحة رقم 64، نقش وتنقيط
مجموعة خاصة









38هـ. تمثال لشخصية تركية
من مصنع مايسن،
حوالي 1880 -1900، القالب منقول
عن ج. ج كاندلير، ارتفاع 22.5 سم
الصورة بإذن وذي من سوثبيز



38و. تمثال لشخصية بلغارية من مصنع
مايسن، حوالي 1750، القالب من
عمل ج. ج كاندلير، ارتفاع 23 سم
الصورة بإذن وذي من سوثبيز

التماثيل الصغيرة تمثل شعوب المشرق وقد أنتجها في الأربعينات من القرن الثامن عشر. ولدراسة شكل الأزياء الأصلي رجع كندلر إلى الطبعة الألمانية من لوحات مجموعة دو فيريول التي طبعها يوهان كريستوف فايغل في العام 1719 في نورمبرغ. عمل بالتعاون مع نحات آخر هو بيتر راينكي على انتاج تماثيل مصغّرة تصوّر، على سبيل المثال، السلطان والسلطانة، وشاباً تركياً (الصورة 38هـ) ورجلاً هنغارياً وإمرأة هنغارية، ورجلاً بلغارياً (الصورة 38و) وإمرأة بلغارية ورجلاً تترياً وآخرين. تحولت تماثيل مصنع مايسن إلى نماذج سرعان ما توبعَت في مصانع خزف أوروبية أخرى، مثل مصنع صاموئيل غيلبادي للخزف في ليفربول والمصنع الإيطالي دوشيا، وأحد مصانع تورينغن للخزف كلوستر - فيلسدورف، ومصنع فورستنبرغ والمصنع الملكي في كوبنهاغن وغيرها.

بالإضافة إلى الخزف، استُخدمت اللوحات كمصدر هام وموثوق للرسوم التوضيحية في كتب الرحالة التي تحتوي على شروح حول الامبراطورية العثمانية وتقاليدها وعاداتها وأزيائها وشعوبها، وقد استعملها فنانون وتقنيون في أعمال الحفر وناشرون، مثل برنار بيكار (1673 -1733) في طبعة مؤلفه الكبير «Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde» (الطقوس والعادات الدينية لدى كافة شعوب العالم (1723 -1743)،[2] وجان- أنطوان غويه (1713 -1764) وفرانسوا بوشيه (1703 -1770) في دراسة حول عادات وتقاليد الأتراك بعنوان «Moeurs et usages des turcs, leur religion, leur gouvernement civil, militaire et politique avec un abrégé de l'histoire ottomane» (عادات وأعراف الأتراك، ديانتهم وحكومتهم المدنية والعسكرية والسياسية مع ملخص للتاريخ العثماني) وقد أنجز لوحات الحفر كلود دوفلو (1700-1786)، ونشرت في مجلدين في باريس بين عامي 1746 و1747،[3] وأيضاً جوزيف ماري فيين (1716-1809) في مجموعة اللوحات التي أسماها «Caravane du Sultan à la Mecque Mascarade Turque» (قافلة السلطان إلى مكة، موكب تنكري تركي)،[4] وفرانسوا أوبري دو لا موتري (1674-1743) لتزيين مجلَّدَيه «Travels through Europe Asia and into Part of Africa with Proper Cuts and Maps. Containing a Great Variety of Geographical, Topographical and Political Observations on those Parts of the World: especially on Italy, Turkey, Greece, Crim and Noghaian Tartaries, Circassia, Sweden, and Lapland. A curious Collection of Things particularly Rare, both in Nature and Antiquity; such as Remains of Ancient Cities and Colonies, Inscriptions, Idols, Medals, Minerals, etc.» (أسفار عبر أنحاء أوروبا وآسيا وجزء من أفريقيا مع صور وخرائط مطبوعة بطريقة النحت، ويتضمنان مجموعة كبيرة ومتنوعة من الملاحظات الجغرافية والطوبوغرافية والسياسية حول هذه الأنحاء من العالم، خاصة في إيطاليا وتركيا واليونان والقرم والتتار النغيان وبلاد الشركس والسويد ولابلاند. مجموعة من الغرائب النادرة بشكل خاص في مجالي الطبيعة والآثارعلى حد سواء؛ مثل بقايا المدن القديمة والمستوطنات والكتابات والأصنام والأوسمة والمعادن وإلخ.) وقد حفرت اللوحات على يد فنان شاب يدعى ويليم هوغارت (1697-1764).[5] أحياناً كثيرة استند العديد من الفنانين، على غرار الأخوين جيوفاني أنتونيو وفرانشيسكو غواردي، وكارل فان لو، وجان - أونوري فراغونار، وفرنسوا بوشي، وجان - أنطوان واتو، وجوزيف ماري فيين وآخرين، إلى لوحات الحفر وأعمال فانمور الفنية الأخرى باعتبارها المصدر الموثوق الوحيد لصور العالم العثماني.

أ. ن

1 أخذت طريقة كتابة ألقاب هؤلاء المسؤولين في البلاط العثماني أبان القرن الثامن عشر من كتاب إسين آتيل Esin Atıl «Levni and the Surname: The Story of an Eighteenth-Century Ottoman Festival»، شركة Apa Tasarım Yayıncılık Ve Baskı Hiz A.S. Leven، 2000.

2 برنار بيكار Bernard Picard، «Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde ... représentées par des figures dessinées de la main de Bernard Picard, avec une explication historique et quelques dissertations curieuses»، أمستردام: منشورات ج.ف. برنار J.F. Bernard 1723.

3 جان - أنطوان غويه J.-A. M. Guer، «Moeurs et usages des turcs, leur religion, leur gouvernement civil, militaire et politique avec un abrégé de l'histoire ottomane»، باريس: منشورات كوتولييه Coustelier، مجلدان، 1746 – 1747.

4 جوزيف فيين J. Vien، «Caravanne du Sultan a la Mecque»، باريس، 1748.

5 فرانسوا أوبري دو لا موتري A. de La Mottraye، «Travels through Europe, Asia, and into Part of Africa; with Proper Cuts and Maps. Containing a Great Variety of Geographical, Topographical, and Political Observations on those Parts of the World; especially on Italy, Turkey, Greece, Crim ...and Rare, both in Nature and Antiquity; such as Remains of ancient Cities and Colonies, Inscriptions, Idols, Medals, Minerals, etc.»، لندن، 1723.

فانيسا هودكينسون
لندن، 1982

39. العاهل العظيم؛ عاشق تركي؛ أفندي؛ فتاة تركية؛ السلطانة خاصكي أو السلطانة الملكة؛ درويش؛ إمرأة تركية؛ الكزلار أغاسي؛ الإبريقدار أغاسي؛ آشجي؛ فتاة تركية؛ إمرأة تركية؛ إمرأة يهودية؛ سردن كجدي؛ تشلبي؛ تشنكي؛ تشنكي؛ فتيات تركيات تلعبن المنغالا؛ فتاة تركية تطرز؛ فتاة تركية تعزف على القانون. 2006
رسم بالقلم، ذهب، فضة، برونز، ورق على كرتون؛ 51 × 32.5 سم كل واحدة
مجموعة خاصة

• المرجع: نيفيدوفا، 2009، ص. 79؛ نيفيدوفا، 2010، ص. 85 الصور 69-72.

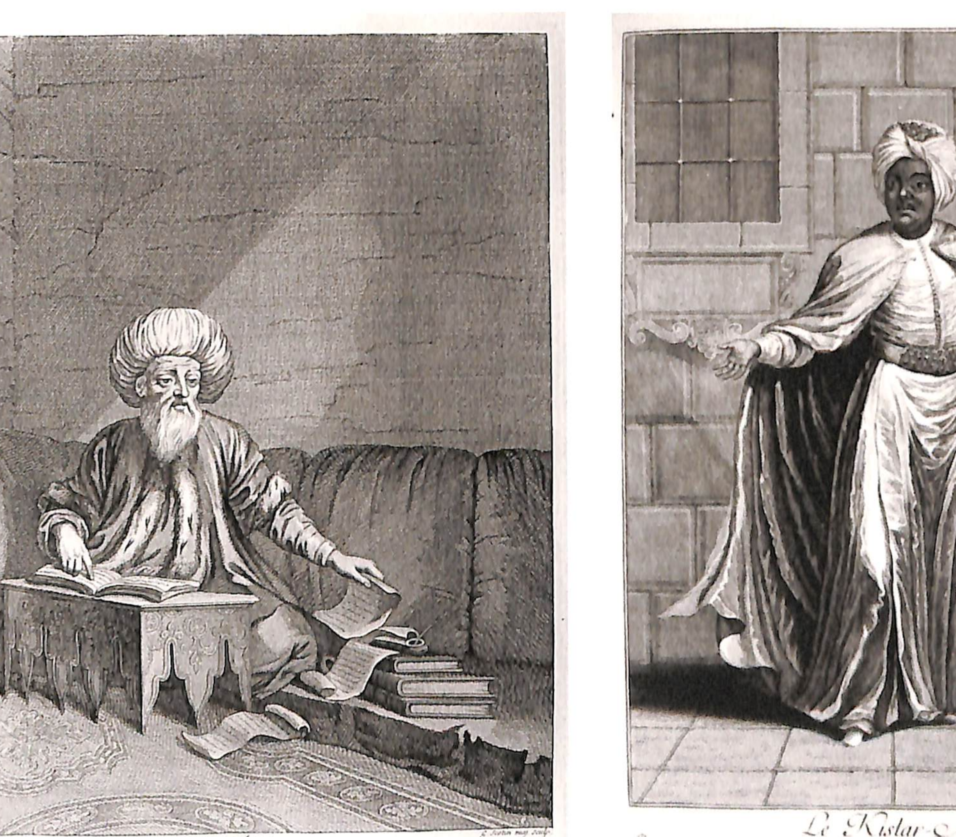
إعادة اكتشاف مجموعة فيريول

بقلم فانيسا هودكينسون

اكتشفت مجموعة فيريول (كتالوغ 38) لأول مرة عندما كنت في التاسعة عشر من عمري. كنت أدرس تاريخ الفن في الجامعة وكان هذا الكتاب موضوع مقالة أسبوعية تشكل جزءاً من دراسة حول اللقاءات البصرية بين الإمبراطورية العثمانية وأوروبا. ربما لأنها كانت المرة الأولى التي أكتب فيها حول قطعة ملموسة؛ قطعة يمكنني أن أطلبها من صالة الكتب النادرة في المكتبة الجامعية وأمسكها في يدي، على خلاف لوحة في مجموعة خاصة أو مبنى عليّ أن أسير إليه بنفسي. وربما لأنه كان أول كتاب بهذا الحجم وبهذا الوزن أفتحه بحياتي وكنت مرتبكة لكيفية التعامل معه. لكن، أياً كان السبب، لقد شكل كتاب «مجموعة فيريول» هذا، ومن أول لقاء معه، اكتشافاً هاماً بالنسبة لي. كانت الصفحات كبيرة غير عملية إلى حد ما، وقد يبست بسبب الزمن والحبر، غير أن شدة البراعة التي انجزت فيها لوحات الحفر كانت طاغية بصورة مختلفة تماما. أول ما أدهشني في هذه اللوحات كان تركيباتها وزخارفها. فبخلق تباينات بهذا العمق في تدرج واحد من تدرجات اللون الأسود؛ إحتجت إلى بعض الوقت للتجوّل عبر مختلف طبقات الصور واكتشاف الخطوط الدقيقة التي تتألف منها جوانب كل مطبوعة؛ ثمّ الإنتباه إلى التفاصيل وربما، في النهاية، إلى الشخصيات بحد ذاتها. عندما بدأت بتحليل الشخصيات ومغزى بنية الكتاب، كانت المكتبة على وشك الإغلاق، فعدت في اليوم التالي واليوم الذي بعده وبعده.

عاودت مجموعة فيريول الظهور مرة أخرى في حياتي بعد بضع سنوات عندما كنت في الكويت والتقيت بأولغا نيفيدوفا. تحادثنا حول اهتمامنا المشترك بهذه المجموعة في أول لقاء لنا داخل متحف طارق رجب. في ذلك الوقت، إندرجت دراساتي في تاريخ الفن ضمن رغبة في انتاج الأعمال الفنية وشكلت تلك المرحلة في الكويت أول فترة أخصصها لتدريب نفسي على الرسم ولكي أنقل التعبير عن أفكاري من النصوص إلى الصور. أنتجت أعمالاً حول تجاربي في العيش في منطقة الشرق الأوسط وتعلم اللغة العربية في الجامعة المحلية والتعامل مع الاضطرابات الاجتماعية والسياسية التي وجدت نفسي في معمعتها. كانت سنة 2004 : وصلت إلى الكويت وكان الوجود البريطاني في العراق أكثر ترسخاً من وجودي. شعرت بعدم الارتياح بهويتي على المستوى الشخصي وعلى المستوى الوطني كذلك، حيث شكل هذا الغلاف الإضافي بعداً جديداً بالنسبة لي، شيئاً مربكا. بدأت ممارستي الفنية في استكشاف الشعور بالهوية هذا، الشعور بكوني أجنبية أراقِب وأراقَب، الشعور بأني جزء من مجموعتين في الوقت ذاته؛ مجموعة الوافدين ومجموعة الكويتيين، وعدم الشعور بتاتاً بالراحة التامة في أي منهما. خلال تلك المرحلة، بدأت أفكر بمجموعة فيريول باعتبارها أعمالاً شكلت أداة قوية لنشر هوية «الآخر» خلال القرن الثامن عشر، ولكن بأشكالها الأكثر سطحية، أي من خلال الأزياء. وقد وقعت في هذا المطب كل يوم بطريقة مختلفة في الكويت، حيث وجدت نفسي أطلق أحكاماً تستند على المظاهر الغريبة عني، ثمّ أستنكر تلك الأحكام وأطعن فيها مراراً وتكرارا.

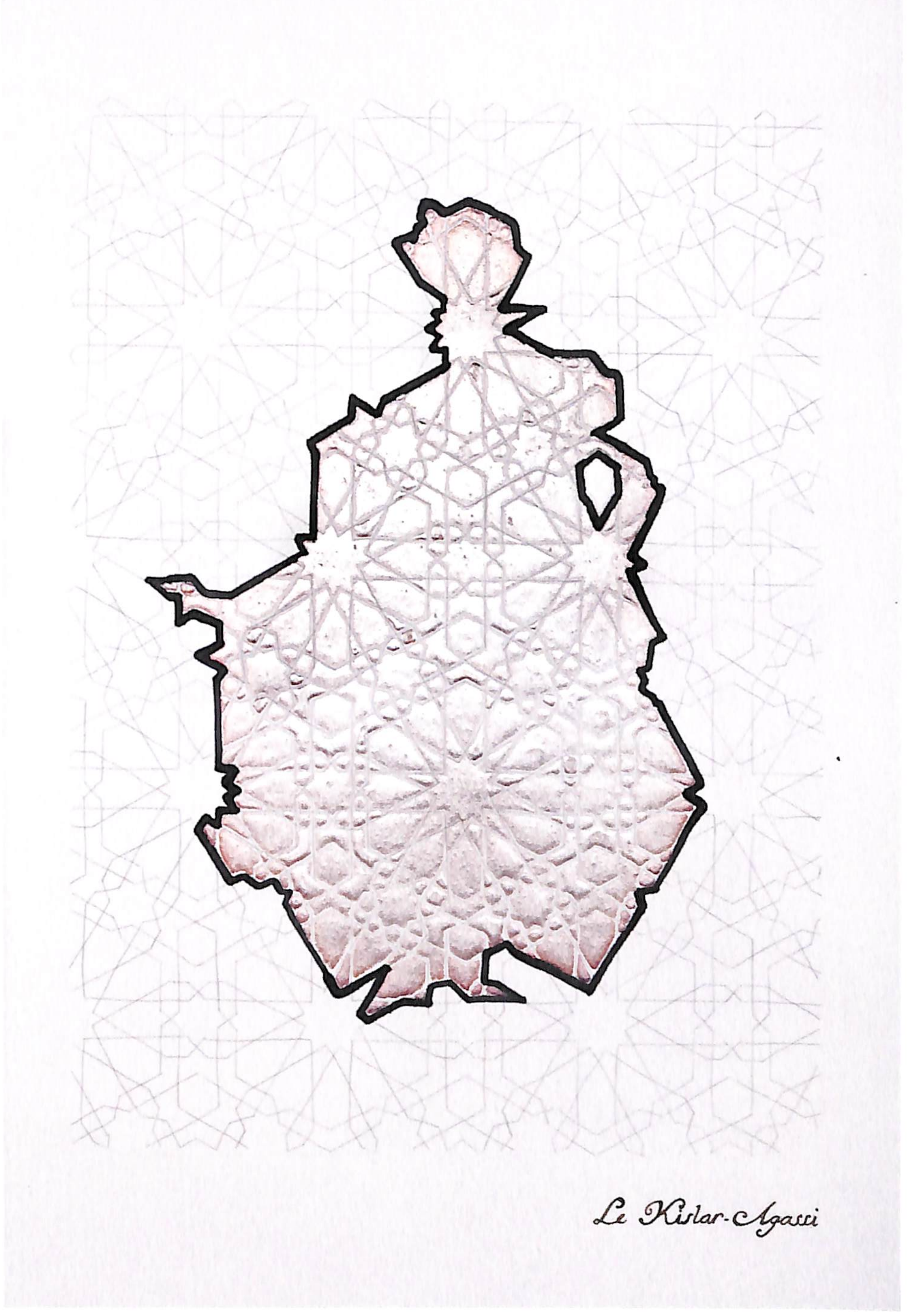
التكرار؛ الهرمية؛ النوع؛ النموذج؛ الرمزية؛ الأصالة - تحتوي مجموعة فيريول على بعض المواضيع التي لا تزال تسحرني. يعرض هذا العمل مجموعة متكاملة، ومقتضبة على ما يبدو، من شخصيات البلاط العثماني ولكن أيضاً من الإمبراطورية العثمانية بشكل عام. يبدأ بالسلطان ويستمر عبر شخصيات البلاط تبعاً لترتيب يستند إلى أهمية الأفراد وينتقل إلى طبقة التجار والطبقات الأدنى. يتصف ذلك بالشمول، ليس فقط في عدد اللوحات: حوالي المئة مطبوعة، بل في كثافة مساحاتها، مما شكل بالنسبة لي في البداية حاجزاً صعب الاختراق للغاية. ولكن عند

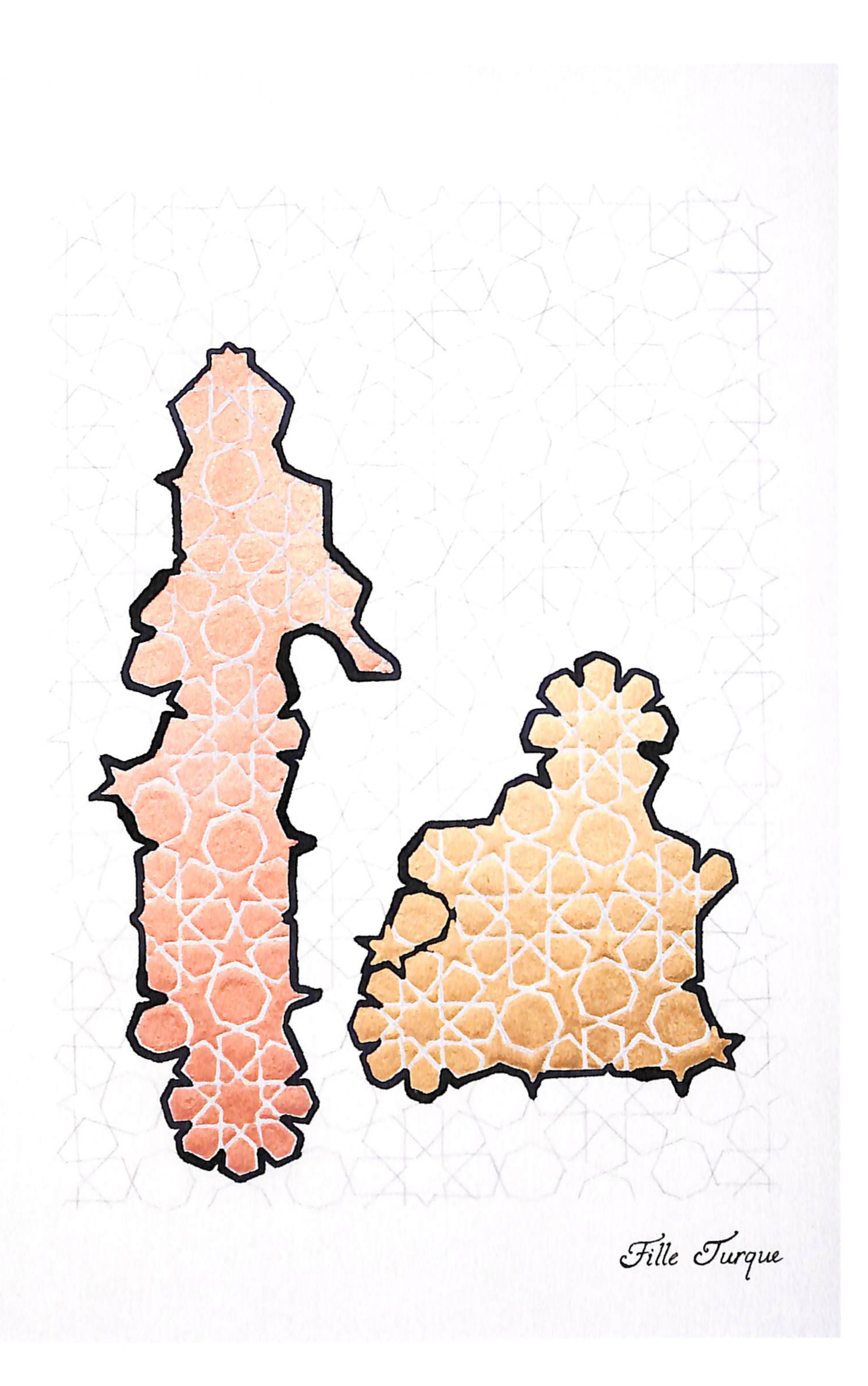


39أ. نقلاً عن جان باتيست فانمور، حفر جيرار سكوتان، الكزلار آغاسي، حوالي 1712، اللوحة رقم 4
نقش وتنقيط
مجموعة خاصة

39ب. نقلاً عن جان باتيست فانمور، حفر جيرار سكوتان، أفندي، حوالي 1712، اللوحة رقم 24
نقش وتنقيط
مجموعة خاصة

Effendi




Fille Turque


Le Grand Seigneur

Dervich


La Sultane Asseki, ou Sultane Reine

البدء بفك رموز طبقات المعلومات المتتالية وفهم الشخصيات وملابسها والخلفيات، يبدأ التكرار بالكشف عن نفسه باعتباره شيئاً أكثر من كونه السمة الطاغية.

بدأت أتفحص الشخصيات النسائية عن كثب بعد أن اكتشفت أن إنغرس اعتمد على بعض هذه اللوحات في بناء لوحته، «الجارية». لاحظت تناسق الملامح وعدم اختلافها عن بعضها البعض مما يخلق نوعاً من «النمذجة». مع أن مجموعة فيريول هي نوع من كتب الأزياء، موحياً للعديد بحفلات تنكرية في بلاطات القرن الثامن عشر في أوروبا، فالتفاصيل في هذه الأزياء متشابهة حقاً، مع تلك القمصان الشفافة المزمومة داخل الأحزمة المرصعة بالجواهر والسراويل. عندما اتضح لي ذلك، لم أعد استطيع التخلص من الاحساس بأن ما أراه هو تكرار لما شاهدته فيما سبق وبدأت أشعر به في كل مرة أقلب فيها صفحة من صفحات المجموعة إلى أن اتخذ الكتاب شكلاً وحضوراً في مخيلتي وأصبح بعيداً كل البعد عن تلك النسخة التي رأيتها في مكتبة كامبريدج. التكرار باعتباره المعرفة، كما يقول الفيلسوف كيركيغارد Kierkegaard في كتابه «Gjentagelsen» (التكرار).

مجموعة فيريول هي سلسلة من اللوحات المطبوعة بتقنية الحفر، غير أنها تستند إلى اللوحات الزيتية التي رسمها جان باتيست فانمور في البلاط العثماني. وفي الآونة التي وصلت فيها إلى المشاهد، كانت تعرضت لتغيرات عدة مرات، بدءاً من لقاءات فانمور الأولى في البلاط، مروراً بالشخصيات التي مثلت أمامه لرسمها في أجواء كأجواء الاستوديو، انتهاءً بالنسخات المحفورة نقلاً عن تلك اللوحات والمطبوعة في أوروبا. لوحات الحفر هذه كيانات بحد ذاتها، وقد أصبحت اليوم خالية من أية صفة صحفية أو ذاتية حقيقية. في محاولة مني لمعالجة السؤال: إلى أي مدى كانت تبدو تلك الصور «حقيقة» في إطارها المعاصر، أو كيف ننظر إليها اليوم، أردت إضافة طبقة أخرى أيضاً إلى كيفية النظر إلى الصور. تنافي هذه الطبقة وتدحض بعض الأفكار المسبقة حول الفن الإسلامي التقليدي وما يشاع عن كونه «غير تمثيلي»، على غرار ما سعى إليه كتاب مجموعة فيريول في كشفه العالم الخفي وجعله «معروفاً» في الغرب من خلال عرض هذه الشخصيات بدقّة وحقيقية باديتين. كلتاهما نوع من الأوهام وكلتاهما يمكن الطعن بهما، بما يتيح الكشف عن شيء ما حول من أنتج اللوحات وحول من يشاهدها.

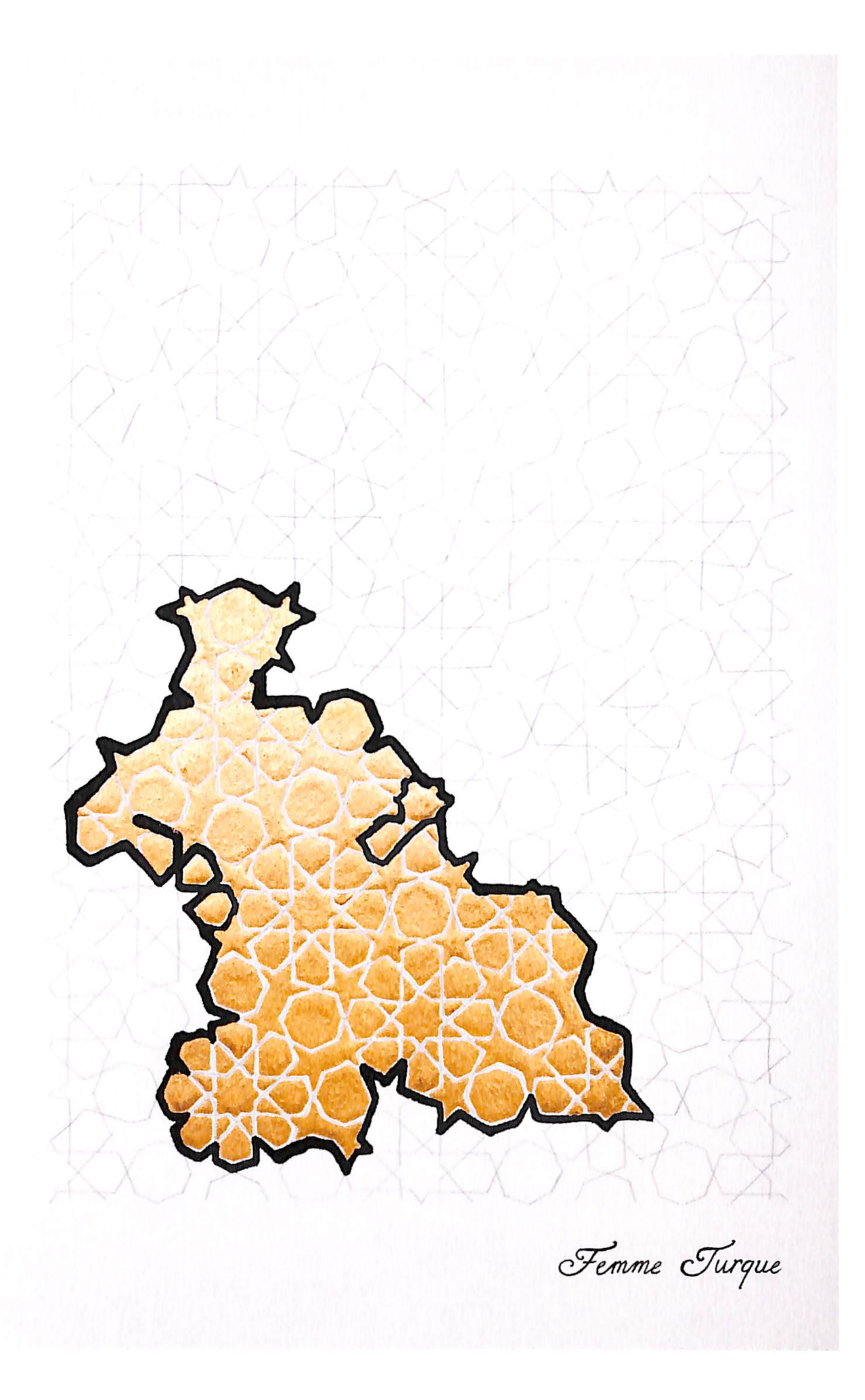
تشكل مجموعتي، التي تتألف من عشرين صورة منقولة عن مجموعة فيريول، محاولة لتعويم بعض المواضيع، التي اكتشفتها في باطن الأعمال الأصلية، من خلال خلق وسيلة لرؤية هذه الشخصيات وذلك العرق الخيالي عبر لغات بصرية ظلت بعيدة عن أعراف الفنون الجميلة الغربية لفترة من الزمن؛ أي تلك الشبكات الهندسية غير التصويرية والرمزية الكيميائية. الصور مجمعة في وحدات صغيرة يحددها نظام شبكي مشترك هو في أساس تشكلها. بعد أن درست الرسم الهندسي الإسلامي التقليدي لعدة سنوات وعملت به، بدأت تنمو لدي حالة انجذاب فطرية نحو بعض الأنماط ونحو التسلسلات العددية الكامنة فيها. بدأت تبدو بعض الشبكات أكثر ذكورية من غيرها وبعضها أكثر حيوية والبعض الآخر أكثر عضوية. وحيث أني اخترت تحليل بعض المواضيع من مجموعة فيريول، أصبحت بعض الشبكات أكثر ملاءمة من غيرها في تشكيل نقطة انطلاق في دراسة المطبوعات المحفورة. باستخدامي الشبكة كنقطة انطلاق، كان علي دراسة ونسخ صورة الشخصية التي سأعمل عليها وخلق صيغة هندسية من الصورة الأصلية. في هذا النوع من الاستقراءات تحدث أشياء من كل نوع. النقطة الأولى والأكثر أهمية بالنسبة لي، كانت كيفية خلق شكل بشري من أشكال هندسية ثنائية الأبعاد. هل سيظل الفارق الجنسي واضحاً بعد هذا التغيير؟ هل ستتخذ الشخصيات أشكالاً مبالغاً فيها؟ ماذا ستعكس هذه الأشكال الجديدة من بنيتها الأصلية؟ هل ستكشف شيئاً من صفاتها الكامنة من خلال اختلافها عن الرسوم الأصلية؟ باستخراجي

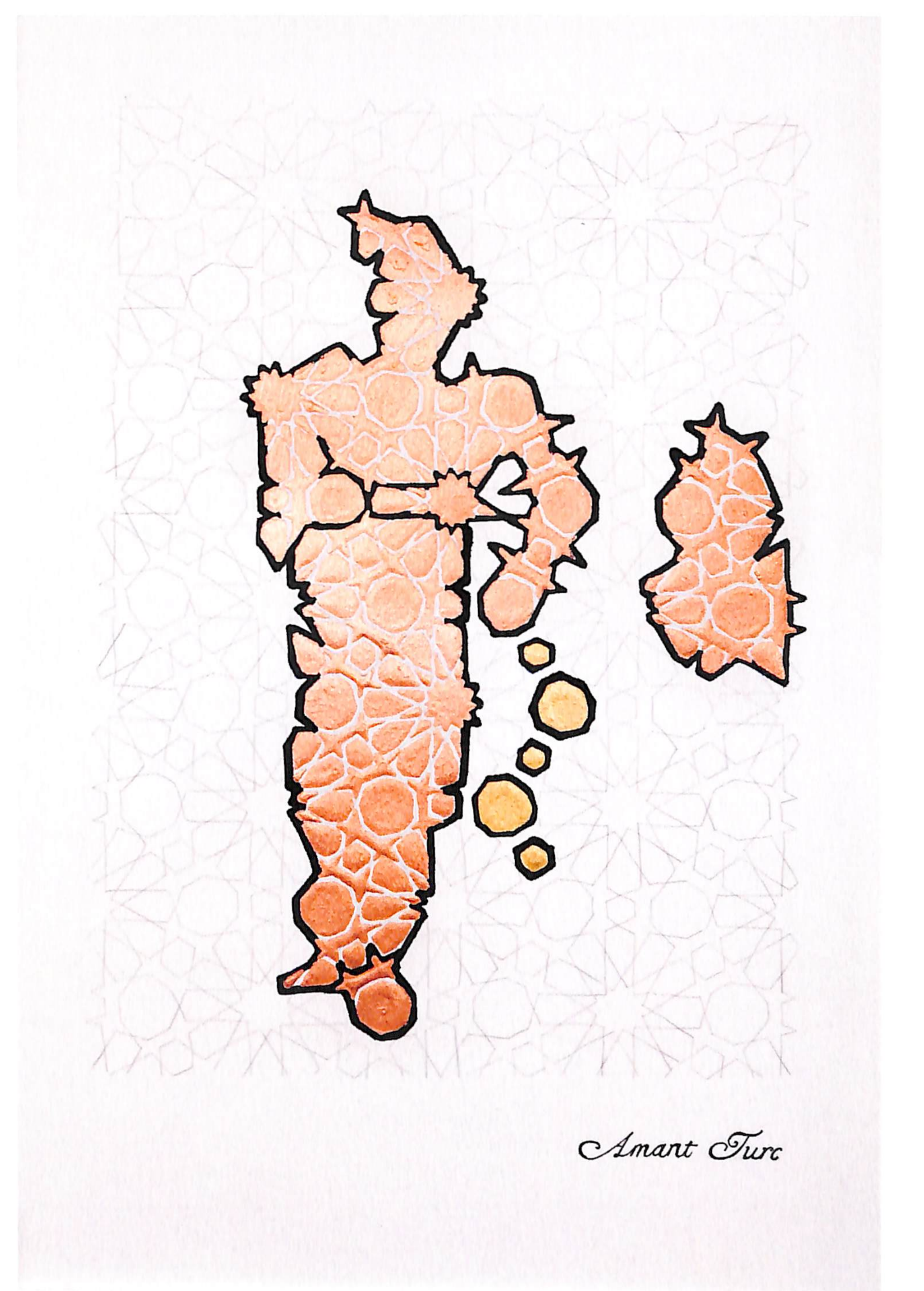


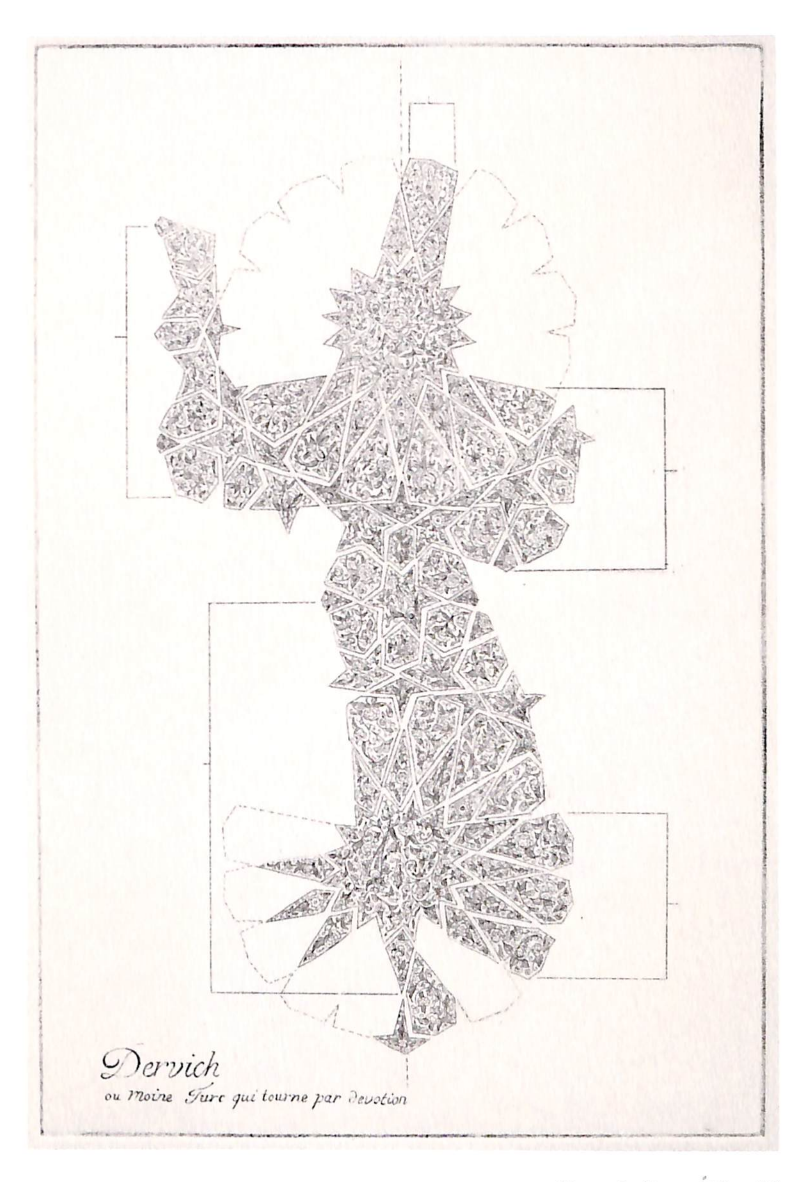


39ج. نقلاً عن جان باتيست فانمور، حفر جيرار سكوتان، عاشق تركي يجرح ذراعه أمام حبيبته برهاناً على حبّه، حوالي 1712، اللوحة رقم 43
نقش وتنقيط
مجموعة خاصة

39د. نقلاً عن جان باتيست فانمور، حفر جيرار سكوتان، إمرأة يهودية، حوالي 1712، اللوحة رقم 64
نقش وتنقيط
مجموعة خاصة


Femme Turque


Amant Turc



39هـ. نقلاً عن جان باتيست فانمور،
حفر فانيسا هودكينسون،
درويش، 2009
عمل حفر، 30 × 20 سم
12/12
مجموعة خاصة

الشخصيات من الخلفيات التي رسمت عليها، أردت أن أعزلها وأنزع ملابسها وأن أجعل من اللقطات التي رسمت فيها وعاء أستطيع استكشاف مواضيع تصنيف الفئات داخله.
رسمت النساء غالباً في وضعية الجلوس وبحالة استلقاء مترفة، مما يجعلهن في لقطة أفقية على شبكات الرسم، بينما تظهر شخصيات الذكور مستقيمة وبوضعيات ديناميكية. يمثل خياري في استخدام الأوراق المعدنية لهذه الأعمال طريقة لاستعادة هرمية المراتب الموجودة في مجموعة فيريول من خلال المطبوعات نفسها. باستخدام المعادن لعرض نظام البلاط والنظام الاجتماعي، من الممكن أن تظهر البنية الاجتماعية في معنى أكثر عمومية، معنى مماثل للبنى الأخرى المشابهة في كافة أنحاء العالم. يستخدم الذهب دائماً لتمثيل أبرز شخصية في بلد أو إمبراطورية ما، وهو المعدن المرغوب أكثر من كل المعادن الأخرى إذ يرمز إلى الشمس وأيضاً إلى الكمال الجسدي والعقلي والروحي. ولكن ماذا عن الطباخ؟ ربما يكون من النحاس (معدن ملائم يستخدم تقليدياً لصناعة أوعية الطهي لقدرته على نقل الحرارة)، وهو أدنى مرتبة في تصنيف المعادن لكنه يرمز أيضاً إلى كوكب الزهرة وإلى الإبداع والرعاية. أما الفضة فهي بالنسبة لي المعدن الأكثر أهمية بين المعادن الثلاثة المستخدمة في هذه الأعمال، ونجدها غالباً في المخطوطات والمنمنمات الشرقية والغربية، وقد تتأكسد بعد عدة سنوات وتصبح سوداء اللون. ولطالما فُتنت باستخدامها في تصوير المياه في المنمنمات وكيف تتحول الأنهار والبحار على مر الزمن إلى كتل صلبة داكنة. يضيف هذا المعدن سمة زمنية على هذه الأعمال ويجعلها واعية لمدى استمراريتها وكيف ستتحول خلال السنوات التالية. عندما تتحول شخصية ما من مرآة إلى كتلة سوداء، هل ستصبح أكثر أو حتى أقل شؤم؟ بينما الحبر المستخدم في لوحات الحفر الأصلية من مجموعة فيريول بقي على حاله، إلا أن قراءتنا له تغيرت. تفترض الأعمال التي أنجزتها رداً على ذلك، تغيرات فيزيائية تدعو إلى قراءات مستقبلية.
هناك شخصيتان تؤلفان وحدة خاصة بهما وحواراً خاصاً داخل الأعمال، هما إمرأتان في وضعية استلقاء، «المرأة التركية» و»المرأة اليهودية» (الصورة 38د). ذهلت للتشابه الشديد بين هاتين المطبوعتين داخل مجموعة فيريول وأيضاً لوجودهما على مسافة بعيدة جداً إحداهما عن الأخرى في ترتيب الصور. المرأة العثمانية مصوّرة بالذهب، وهي من داخل أو ربما على أبواب البلاط وتتمتع بتقدير عال لكونها في بدايات الكتاب. من المحتمل أن ما جعلها توضع في الصفحات الأولى ليس فقط مكانتها الاجتماعية؛ حيث يبدو أن هناك وفرة في رسوم النساء تلامس حد الملل من التكرار الذي اعتمدت عليه المجموعة بطرق مختلفة. يؤدي وجود تلك النساء إلى إثارة اهتمام مطالع المجموعة من جديد ويسلط الضوء على نزعة استراق النظر الجوهرية في هذه الأعمال. ومع أن «المرأة اليهودية» أنيقة بنفس القدر، تتخذ نفس الوضعية وترتدي الزي نفسه تقريباً، فهي موضوعة في رتبة دونية جداً في تسلسل المراتب الاجتماعية. ليست في أسفل القائمة بالتأكيد، ويمكننا أن نفترض أنها تنتمي إلى طبقة التجار في اسطنبول؟ تبدو مترفة في ملابسها ومثيرة، لكنها، في رأيي، لا تتحلى بجاذبية نظيرتها التركية بالنسبة لمشاهد القرن الثامن عشر، كما أتخيله ينظر إليها عندما تظهر في البداية إلى جانب نظيراتها. غير أن التشابه هو ما أدهشني، وفي استقرائي للّوحتين الأصليتين، أنجزت صورتين مماثلتين تماماً، لا تختلفان إلا بكون أحداهما من الفضة والثانية من الذهب.
أما الحضور الذي يقطن مجموعة فيريول بنمط مختلف فهو حضور الفرقة الصوفية. نشاهد الدراويش في الأجزاء الأخيرة من اللوحات. ومع ذلك لا يفتقر تمثيلهم إلى التفاصيل الدقيقة؛ فإن وضعياتهم أنيقة ومدروسة ومتواضعة. وسواء كانوا جالسين في حالة تأملية أو يؤدون حركة الدوران المعهودة، هناك شعور بأن المجموعة قد التقطت شيئاً ما لا تغيّبه أية طريقة نتعامل بها مع الصور. هناك شيء روحاني ظلّ موجوداً في اللوحات عبر عملية إعادة التفسير.
أصبحت هذه المجموعة مذهبة بأكملها، وكإضافة ينضم إليها «العاشق التركي» بما يشبه الخاتمة البصرية. هذا «العاشق التركي» (الصورة 39ج) هو بالنسبة لي الشخصية الشرقية الأشد روعة والأكثر عمقاً والخيالية إلى أقصى درجة من بين كافة اللوحات المحفورة من مجموعة فيريول. يقف العاشق التركي أمام نافذة حبيبته ويبرهن لها عن شدة ولهه بها من خلال جرح ذراعه بالسكين. ينزف دمه ويبدو فوراً معتوهاً ورومانسياً بنفس القدر. تجعل هذه الحركة الرجل يتسامى متجاوزاً حالته، التي اخترت أن أعيد روايتها من خلال استخدام خليط من أوراق الذهب والنحاس.

L'Ibriktar-Agassi

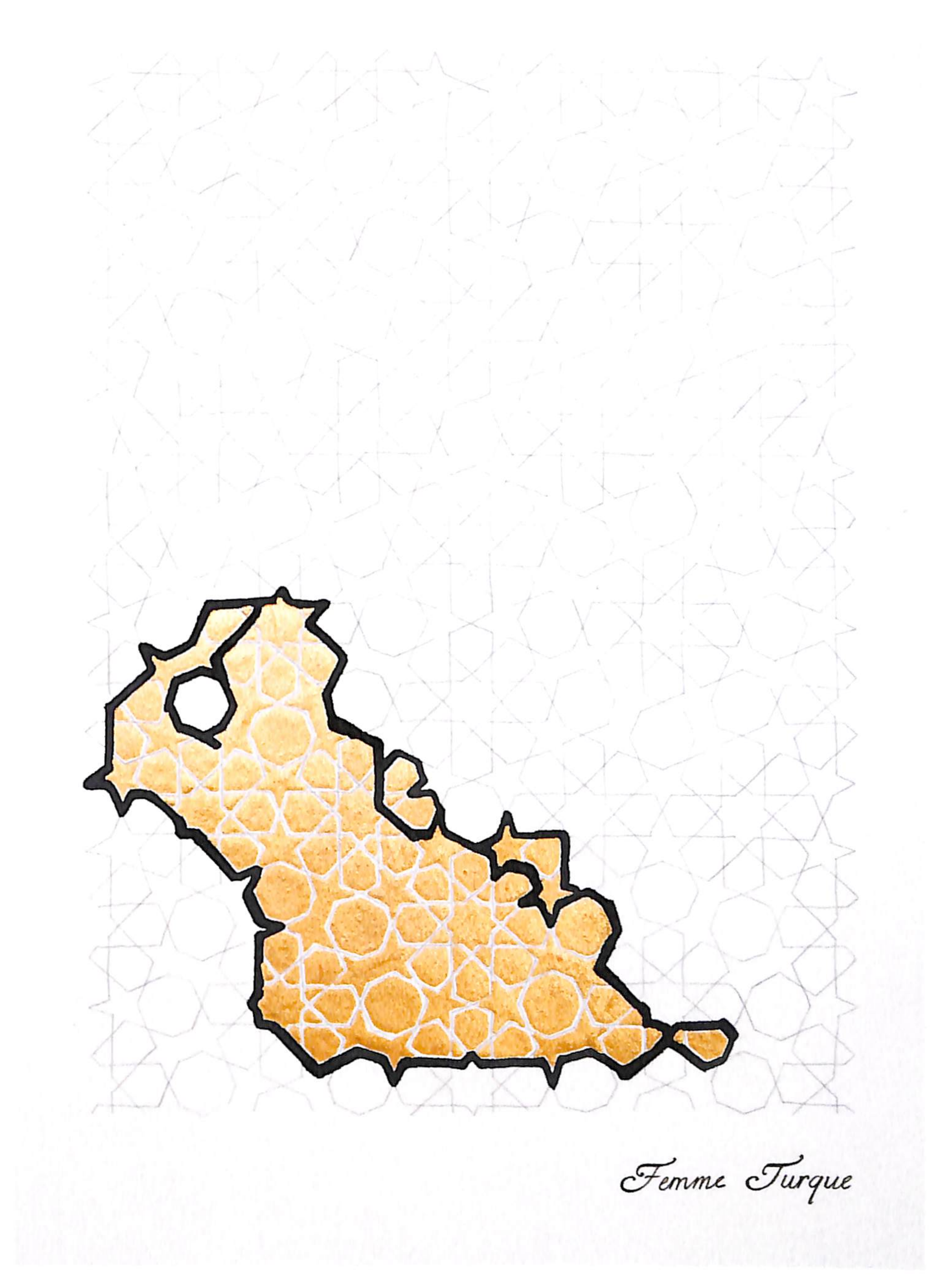


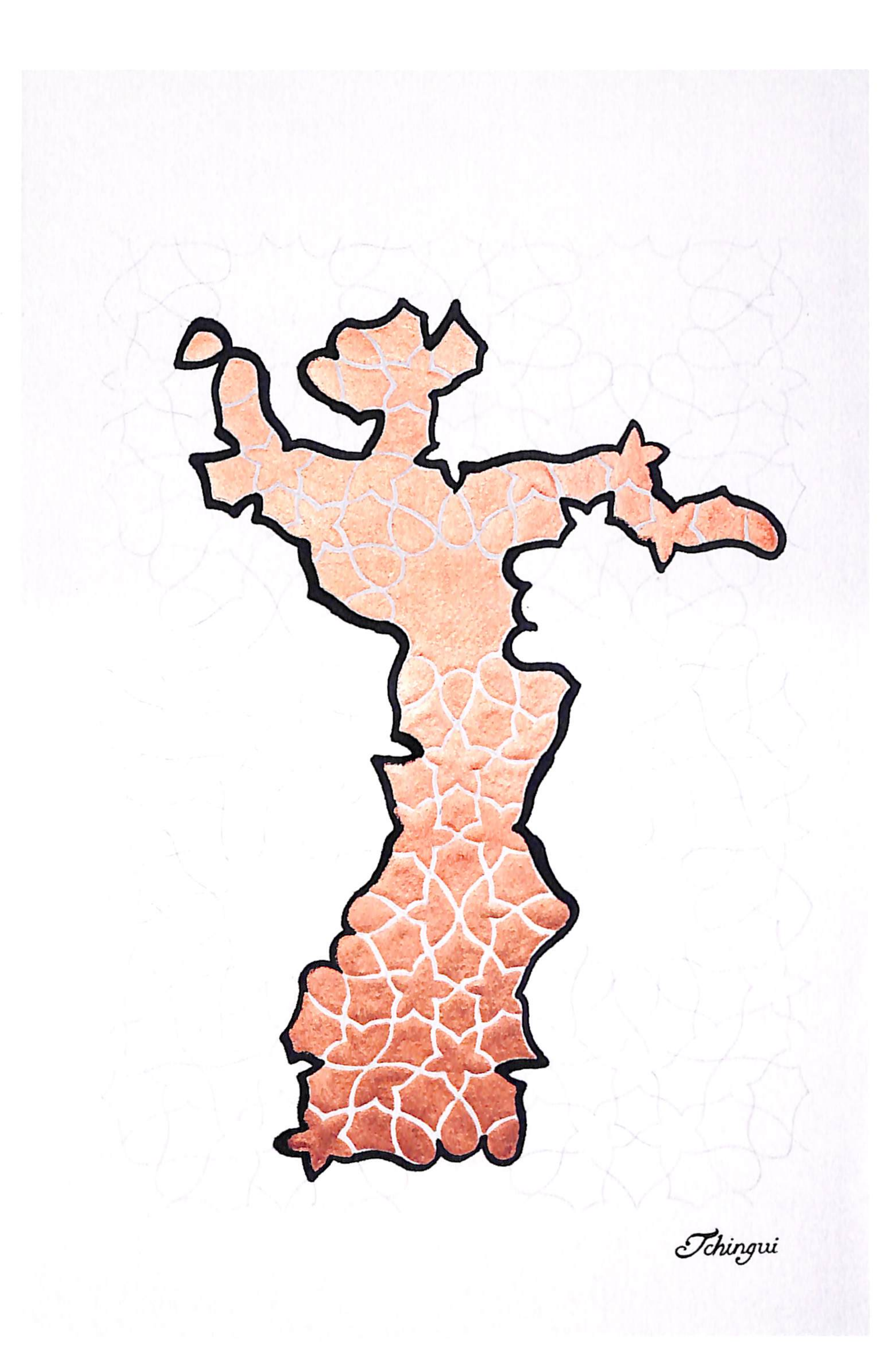
Fille Turque



Ast-chi

Serdinguesti





Tchelebi

Filles Turques
qui jouent au Mangala

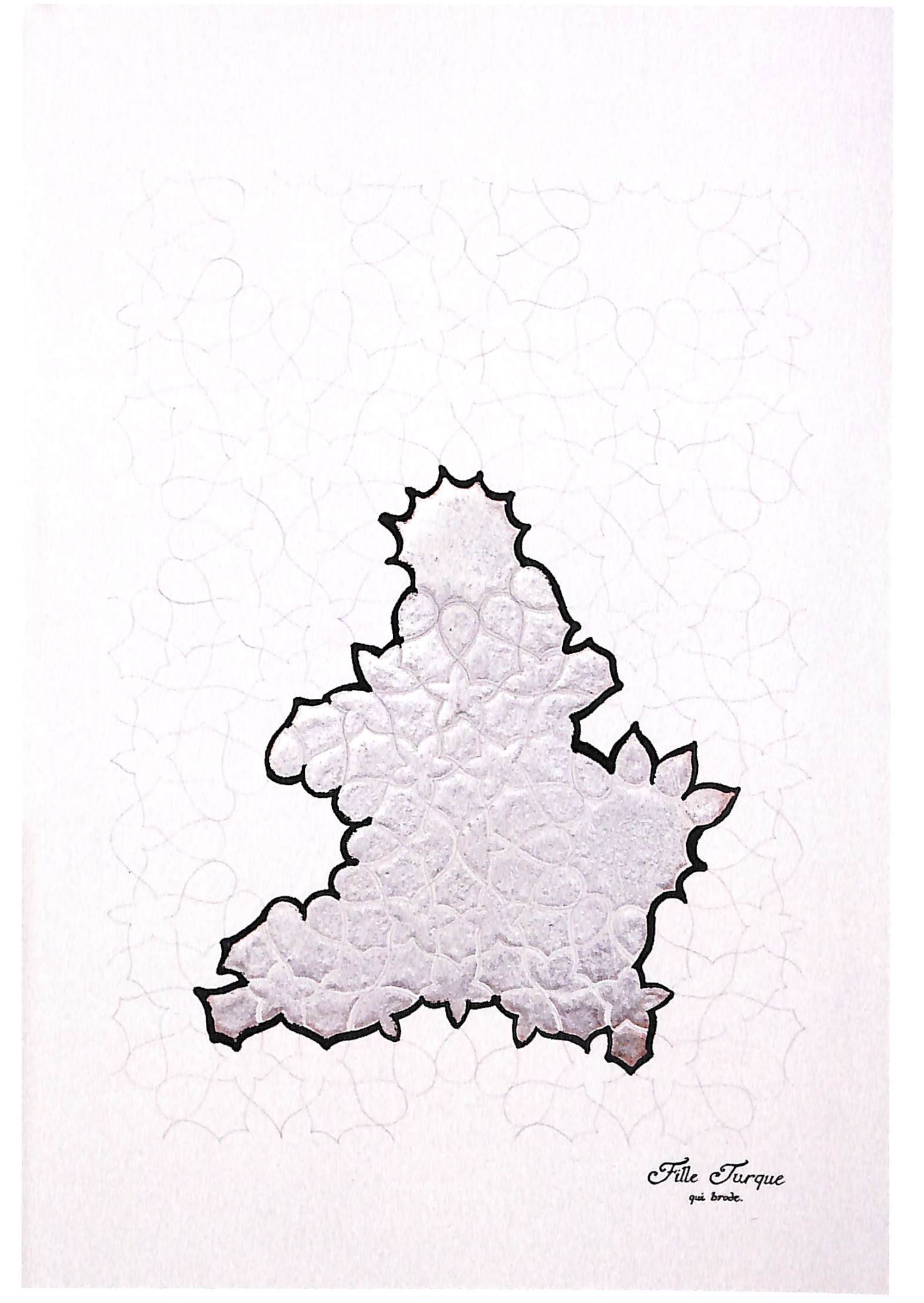


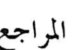
عدت مرة أخرى في السنة الماضية إلى مجموعة فيريول وأنجزت لوحة حفر تمثل الدرويش الراقص أو المتصوف التركي. وبعد أن درست وتدربت لدى فرع للطريقة المولوية الصوفية في لندن، ظهرت لي مجموعة فيريول من جديد بمغزى آخر وبوسيلة تعبيرية جديدة هذه المرة. يستعيد عمل الحفر هذا الطريقة الأولى لترجمة الشخصيات إلى شبكة من الأشكال الهندسية، غير أنه يستخدم كل جزء كفضاء أستكشف فيه دهشتي الأولى أمام تفاصيل ونقوش لوحات الحفر هذه. استخدمت نقوش الأزهار لتطوير تركيبة اللوحة على مستوى منمنم، ولاستكشاف إمكانات الطباعة التي يتيحها عمل الحفر ولكي أعود إلى مجموعة فيريول مع تشديد على الحرفة.

تستمر ممارستي كفنانة في التطور. تمثل مجموعة فيريول مغنطيساً يقود إلى، أو بالأحرى علامة بارزة في، رحلة أفضل من يصفها محاور آخر عظيم لمساحات الانطلاق، هو الكاتب ألبير كامو الذي قال: «أعرف يقيناً أن عمل الإنسان ليس سوى رحلة طويلة، في خفايا الفن، لاسترجاع الصورتان أو الثلاث البسيطة والعظمية التي وجدت في البداية طريقها إلى قلبه.»

ف. هـ

Fille Turque
jouant du Canon.





Ackerman G. M. *Orientalists: the American School* (Paris: Art Création Réalisation, 1994).
Ackerman G. M. *Les Orientalistes de l'Ecole Britannique* (Paris: Art Création Réalisation, 1991).
Ackerman G. M. *Jean-Léon Gérôme: Monographie revisée, catalogue raisonné mis a jour* (Paris: Art Création Réalisation, 2000).
Ådahl, K. *Painting commissioned by the 17th century Swedish Ambassador Claes Rålamb – Mehmed the Hunter's Imperial Procession* (Istanbul: Pera Müzesi, 2006).
Aksan V. H. *Ottoman Wars 1700–1870* (PearsonLongman, 2007).
Allenova O. A. and E. L. Plotnikova, *Karl Brullov v Tretyakovskoi Galeree* (Moscow: Tretyakov Gallery, 2000).
Ambrosoli F. "Barca con greci fuggitivi dall'isola di Scio", in *Album. Esposizione di Belle Arti a Milano*, exhibition catalogue, Pinacoteca di Brera, Milan, 1839, pp. 65–68.
Art as a Message: Asia and Europe 1500–1700 (MAC, 2009).
Atil E. *Levni and the Surname: The Story of an Eighteenth-Century Ottoman Festival* (APA Tasarim Yayincilikve Baski Hiz A. S. Leven, 2000).

Benjamin R. *Orientalism: Delacroix to Klee* (The Art Gallery of New South Wales, 2003).
Bettagno, A. (editor), *I Guardi – Vedute, capricci, feste, disegni e "quadri turcheschi"* (Venice: Fondazione Giorgio Cini & Marsilio, 2002).
Biniok I. "Osmanische Stoffe und Kostüme", in *Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit*, 2 vols., exhibition catalogue, Recklinghausen, Frankfurt and Essen, 1985.
Boppe A. *Les Peintres du Bosphore au XVIIIe Siècle* (Paris: Art Création Réalisation, 1989).
Boppe A. "Jean-Baptiste Van Mour, peintre ordinaire du Roi en Levant", in *Revue de Paris* (July–August 1903).
Boppe A. *Les Peintres du Bosphore au dix-huitième siècle* (Paris, 1911).
Boschma C. and J. Perot, *Antoine-Ignace Melling, artiste voyageur*, exhibition catalogue, Musée Carnavalet, Paris, 1991.
Bosscha Erdbrink G. R. *At the Threshold of Felicity. Ottoman–Dutch Relations during the Embassy of Cornelis Calkoen at the Sublime Porte, 1726–1744* (Ankara, 1975).
Brown D. A. and S. Ferino-Pagden, *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting* (Washington, DC: National Gallery of Art & New Haven: Yale University Press, 2006).
Bryan M. and G. Stanley, *A Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers* (London, 1849).
Bull D. *Jean-Etienne Liotard* (Amsterdam: Rijksmuseum Dossiers, 2002).
Busbecq de O. *Turkish Letters* (London: Eland, 2005).

Calderini M. *Alberto Pasini: Pittore* (Turin, 1916).
Campbell C. and A. Chong, *Bellini and The East* (London: National Gallery Company, 2005).
Cardoso V. B. *Pasini* (Genoa, 1991).
Caso, E. D. *Les Orientalistes de l'Ecole Espagole* (Paris: Art Création Réalisation, 1997).
Conigliello L. *Ligozzi* (Milan: 5 Continents, 2005).

Descamps J. B. *La Vie des Peintres Flamands, Allemands et Hollandois* (Paris, 1760).
Cook E. T. and A. Wedderburn, *The Works of John Ruskin* (London, 1904).
Davis R. *The Emergences of International Business 1200–1800* (London: Routledge, 1999).
De Byzance à Istanbul: un port pour deux continents, exhibition catalogue, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 2009–10 (Paris, 2009).
Dorfey B., M. Kramp and others, *"Die Türken kommen!" Exotik und Erotik: Mozart in Koblenz und die Orient-Sehnsucht in der Kunst*, exhibition catalogue, Mittelrhein-Museum, Koblenz, 2006–07 (Verlag der Landesarchivverwaltung Rheinland-Pfalz, 2007).

El-Fers M. *Istanbul. Een gids* (Amsterdam, 2002).
Europa und der Orient, 800–1900 (Bertelsmann Lexikon Verlag, 1989).

Faroghi S. and C. K. Neumann (eds.), *Ottoman Costumes From Textile to Identity* (Istanbul: Eren, 2004).
Faroghi S. *Subjects of the Sultan: Culture and Daily Life in the Ottoman Empire* (London: I. B. Tauris, 2005).
Faroghi S. *The Ottoman Empire and the World Around It* (London: I. B. Tauris, 2006).
Findley, C. V. *Presenting the Ottomans to Europe: Mouradgea d'Ohsson and his Tableau général de l'empire othoman* (Stockholm: Swedish Research Institute in Istanbul, 2002).
Finkel C. *De droom van Osman. Geschiedenis van het Ottomaanse Rijk 1300–1923* (Amsterdam, 2008).
Folsach B. von, *By the Light of the Crescent Moon: Images of the Near East in Danish Art and Literature, 1800–75* (Copenhagen: The David Collection, 1996).
Forlani Tempesti A. "Jacopo Ligozzi nel Gran Serraglio", in *FMR*, no. 1 (1982).
From the Medici to the Savoias – Ottoman Splendour in Florentine Collections (Istanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, 2003).
Fumagalli I. "Esposizione di Belle Arti nella I. R. Accademia di Brera", in *Biblioteca Italiana*, 1839.

Germaner S. and Z. İnankur, *Constantinople and the Orientalists* (Istanbul: İşbank, 2002).
Gopin, S. *Jean-Baptiste Vanmour, A Painter of Turqueries* (New Brunswick, New Jersey: Rutgers, The State University of New Jersey, 1994).
Gopin S. and E. Sint Nicolaas, *Jean-Baptiste Vanmour. Peintre de la Sublime Porte 1671–1737*, exhibition catalogue, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 2009.
Gronau G. *Ttian* (London, 1904).
Grube, E. J., P. Mansel, E. Sims and A. Gilet, *At the Sublime Porte – Ambassadors to the Ottoman Empire (1550–1800)* (London: Hazlitt, Gooden & Fox, 1988).
Guer J. A. M. *Moeurs et usages des turcs, leur religion, leur gouvernement civil, militaire et politique avec un abrégé de l'histoire ottomane*, 2 vols. (Paris: Coustelier, 1746–47).

Haja M. and G. Wimmer, *Les Orientalistes de l'Ecole Allemande et Autrichienne* (Paris: Art Création Réalisation, 2000).
Hayez F. *Le mie memorie* (Milan, 1890).
F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, Vol. III, Supplemento e Ampliamenti (Venice, 1991).
Het Turkse hofleven in de achttiende eeuw. Schilderijen van Jean-Baptiste Vanmour (1671–1737), exhibition catalogue, Rijksmuseum, Amsterdam, 1978.
Hitzel F. *Couleurs de la Corne d'Or. Peintres Voyageurs à la Sublime Porte* (Paris: Art Création Réalisation, 2002).
Howard D. *Venice & the East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100–1500* (New Haven: Yale University Press, 2000).
Hunt J. D. (ed.), *The Italian Garden: Art, Design and Culture* (Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press, 2006).

Images of the Turks in seventeenth-century Europe (Istanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, 2005).
Irepoğlu G. "From Book to Canvas 1700–1800. Innovation and Change", in *The Sultan's Portrait Picturing the House of Osman* (Istanbul: İşbank, 2000).
Istanbul. De Stad en de Sultan, exhibition catalogue, Nieuwe Kerk, Amsterdam, 2006–07.

Juler C. *Najd Collection of Orientalist Paintings* (London: Najd Collection, 1991).
Juler C. *Les Orientalistes de l'Ecole Italienne* (Paris: Art Création Réalisation, 1987).

(Paris: Art Création Réalisation, 1994).
Thornton L. *La Femme dans la Peinture Orientaliste* (Paris: Art Création Réalisation, 1985).
Titien: le povouir en face (Milan: Skira, 2006).
Topkapi à Versailles. Trésors de la Cour ottomane, exhibition catalogue, Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon, 1999 (Paris, 1999).
Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit, 2 vols., exhibition catalogue, Recklinghausen, Frankfurt and Essen, 1985.
Two Perspectives on the Tulip Era – Vanmour and Levni, Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi (Istanbul: Koçbank, 2003).

Valensi L. *The Birth of the Despot: Venice and the Sublime Porte* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1993).
Van Luttervelt R. *De "Turkse" schilderijen van J.B. Vanmour en zijn school. De verzameling van Cornelis Calkoen, Ambassadeur bij de Hoge Porte, 1725–1743* (Leiden and Istanbul, 1958).
Vasari, G. *Stories of the Italian Artists. Arranged and Translated by E. L. Seeley* (London: Chatto & Windus, 1908).
Vasari G. *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects* (London, 1915).
Venice and the Islamic World 828–1797 (Paris: Gallimard, 2007).
Venise et l'Orient 828–1797 (Paris: Gallimard, 2006).
Vien J. *Caravanne du Sultan a la Mecque* (Paris, 1748).

Was von den turken blieb (Perchtoldsdorf, Austria: Museum Perchtoldsdorf, 1982).
Webb N. and C. *The Earl and his Butler in Constantinople* (London: I. B. Tauris, 2009).
Weeks E. M. "For Love or Money. Collecting the Orientalist Pictures of John Frederick Lewis", in *Fine Arts Connoisseur*.
Westholm A. *Cornelius Loos. Teckningar från en expedition till Främre Orienten 1710–1711*, Nationalmuseums Skriftserie, n.s. 6 (Stockholm, 1985).
Winkler J. and K. Erling. *Oskar Kokoschka: die Gemälde 1906-29* (Salzburg, 1995).
Winter Exhibition. The First Hundred Years of the Royal Academy 1769–1868, exhibition catalogue, Royal Academy, London, 1951.

Yerasimos S. *Les Voyageurs dans l'empire Ottomane (XIVe–XVIe siècles)* (Ankara, 1991).

Zimmermann Price T. C. *Paolo Giovio the Historian and the Crisis of the XVI-century Italy* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995).

Roberts M. *Intimate Outsiders: The Harem in Ottoman and Orientalist Art and Travel Literature* (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2007).
Rosenthal M. and A. R. Jones. *Cesare Vecellio's Habiti Antichi et Moderni* (London: Thames and Hudson, 2008).
Röthlisberger, M. and R. Loche. *Liotard: Catalogue, Sources et Correspondance* (Doornspijk: Davaco, 2008).
Ruskin J. *Notes on Some of the Principal Pictures Exhibited in the Rooms of the Royal Academy* (London: Smith, Elder & Co, 1858).

Sandbichler V. *Türkische Kostbarkeiten aus dem Kunsthistorischen Museum* (Innsbruck: Schloß Ambras, 1997).
Sandby W. *The History of the Royal Academy of Arts, from its Foundation to the Present Time* (London, 1862).
Schefer Ch. *Mémoire historique sur l'ambassade de France à Constantinople par le Marquis de Bonnac* (Paris, 1894).
Sint Nicolaas, E., D. Bull and G. Renda. *The Ambassador, the Sultan and the Artist – an Audience in Istanbul*, exhibition catalogue, Rijksmuseum, Amsterdam, 2003.
Sint Nicolaas E., D. Bull, G. Renda and G. Irepoğlu. *An Eyewitness of the Tulip Era: Jean-Baptiste Vanmour* (Istanbul: Koçbank, 2003).
St. Clair A. N. *The Image of the Turk in Europe* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1973).
Strasser N. *Raphael to Renoir. Drawings from the Collection of Jean Bonna* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2009).

Tenca C. "Esposizione di Belle Arti a Brera", in *La Fama*, 1839.
Teply K. *Die kaiserliche Grobbotschaft an Sultan Murad IV. Im Jahre 1628* (Vienna: Verlag A. Schendl, 1976).
Thackeray W. M. *Notes of a Journey from Cornhill to Grand Cairo* (George, New York: G. P. Putnam, 1852).
"The Royal Academy", in *The Art Journal*, 1 June 1858.
The Sultan's Portrait Picturing the House of Osman (Istanbul: İşbank, 2000).
Theunissen H. (ed.). *Topkapi & Turkomanie. Turks-Nederlandse ontmoetingen sinds 1600* (Rotterdam: Museum voor Volkenkunde, 1989).
Thompson J. *The East Imagined, Experienced, Remembered* (Dublin: The National Gallery of Ireland, 1988).
Titar V. P. *Puti razvitiya hudozhestvennogo tvorchestva na Slobozanshine v nachale XX veka*, Moscow.
Thornton L. *The Orientalist Painter–Travellers 1720* (London: Palgrave Macmillan, 2004).
Mansel P. "The Swedish Connection", *Saudi Aramco World* (January–February 1987).
Mansel P. *Constantinople – City of the World's Desire, 1453–1924* (London: John Murray, 1995).
Mazzocca F. *Francesco Hayez. Catalogo ragionato* (Milan, 1994).
Merriman R. *Suleiman the Magnificent 1520–1566* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1944).
Minnet av Konstantinopel: den osmansk-turkiska 1700 – talssamlingen pa Biby (Stockholm: Atlantis, 2003).
Montagu, Lady Mary Wortley. *The Turkish Embassy Letters*, introduction by A. Dessai (London, 1994).

Nefedova O. *A Journey into the World of the Ottomans* (Milan, Skira, 2009; second ed. 2010).
Neumann C. K. "How did a vizier dress in the eighteenth century?", in S. Faroqhi and C. K. Neumann (eds.), *Ottoman Costumes From Textile to Identity* (Istanbul: Eren, 2004).
Newton C. *Images of the Ottoman Empire* (London: V & A Publications, 2007).

Oddens J. *Een vorstelijk voorland. Gerard Hinlopen op reis naar Istanbul (1670–1671)* (Zutphen, 2009).

Palgrave F. T. *Descriptive Handbook to the Fine Art Collections in the International Exhibition*, second ed., 1862.
Pamuk O. *Other Colours* (London: Faber and Faber, 2007).
Pamuk O. *Istanbul. Memories of a City* (London: Faber and Faber, 2005).
Peltre C. *Orientalism in Art* (New York: Abbeville Press, 1998).
Picart B. *Cérémonies et costumes religieuses de tous les peoples idolatres … représentées par des figures dessinées de la main de Bernard Picard, avec une explication historique et quelques dissertations curieuses* (Amsterdam: J. F. Bernard, 1723).
Picturing the Middle East – A Hundred Years of European Orientalism (New York: Dahesh Museum of Art, 1995).
Pierre Loti – Fantomes d'Orient (Paris: Musée de la Vie Romantique, 2006).
Portraits from the Empire. The Ottoman World and the Ottomans from the 18th to the 20th Century, exhibition catalogue, Pera Müzesi, Istanbul, 2005.

Raby J. *Venice, Dürer and the Oriental Mode* (London: Islamic Art Publications, 1982).
Renda, G. and G. Irepoğlu. *Vanmour and Levnî* (Istanbul: Topkapı Sarayı Müzesi, 2003).
Kibris, R. B. (ed.). *Istanbul, The City of Dreams* (Istanbul: Pera Müzesi, 2008).
Klein R. and H. Zerner. *Italian Art 1500–1600* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2001).
Klinger L. S. *The Portrait Collection of Paolo Giovio*, Ph.D. dissertation (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991).
Klinger L. S. and J. Raby. "Barbarossa and Sinan: a Portrait of Two Ottoman Corsairs from the Collection of Paolo Giovio", in *Ateneo Veneto*, no. 9 (1989).

La Mottraye A. *Travels through Europe, Asia, and into Part of Africa; with Proper Cuts and Maps. Containing a Great Variety of Geographical, Topographical, and Political Observations on those Parts of the World; especially on Italy, Turkey, Greece, Crim … and Rare, both in Nature and Antiquity; such as Remains of ancient Cities and Colonies, Inscriptions, Idols, Medals, Minerals, etc.* (London, 1723).
Lamo A. *Discorso intorno alla scultura e pittura* (Cremona, 1584).
Lawson J., S. Stevenson, H. Henisch and B. Henisch. *Visions of the Ottoman Empire* (Edinburgh: National Galleries of Scotland, 1994).
Les députés de la nation à Constantinople 1692–1900 (Nancy: Imprimerie Berger-Levrault & C, 1901).
Les peintres "turques" de Jean-Baptiste Vanmour, 1671–1737, exhibition catalogue, Ankara and Istanbul, 1978.
Lewis M. *John Fredrick Lewis R. A.* (Leigh-on-Sea: F. Lewis Publishers Ltd, 1978).
Lewis R. *Rethinking Orientalism: Women, Travel, and the Ottoman Harem* (New Brunswick, New Jersey: Rutgers, The State University of New Jersey, 2005).
Lewis R. *Gendering Orientalism: Race, Femininity and Representation (Gender, Racism, Ethnicity)* (London: Routledge, 1995).
Llewellyn B. *Orient Observed* (London: V & A Publications, 1989).
"London Exhibitions and London Critics", in *Blackwood's Edinburgh Magazine*, August 1858.
Londonderry F. A. V. *A Narrative of Travels to Vienna, Constantinople, Athens, Naples, etc.* (1842) (Whitefish, Montana: Kessinger Publishing, 2010).
Lunde P. "A Turk at Versailles", *Saudi Aramco World*, Volume 44, no. 6 (1993).

Mack R. *Bazaar to Piazza. Islamic Trade and Italian Art 1300–1600* (Berkeley, California: University of California Press, 2002).
MacLean G. *The Rise of Oriental Travel. English Visitors to the Ottoman Empire, 1580–*

Musées Nationaux / distr. Archivi Alinari, Florence: pp. 54 left, 156 bottom
© RMN / Thierry Le Mage – Réunion des Musées Nationaux / distr. Archivi Alinari, Florence: p. 118 left
© RMN / René-Gabriel Ojéda – Réunion des Musées Nationaux / distr. Archivi Alinari, Florence: p. 156 top
© Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London, UK / The Bridgeman Art Library / Archivi Alinari, Florence: p. 30
Photograph courtesy of Sotheby's Inc. © 1998: pp. 152, 161
Courtesy of Spink: p. 130
Stapleton Collection / The Bridgeman Art Library /Archivi Alinari: pp. 114, 116
Suna and İnan Kıraç Foundation Orientalist Painting Collection: pp. 70, 74, 75, 76, 80 bottom
The Bridgeman Art Library / Archivi Alinari: pp. 42 left, 44 left, 46, 160 bottom left
© Image copyright The Metropolitan Museum of Art / Art Resource / Scala, Florence: p. 42 right
© 2010 The National Gallery, London / Scala, Florence: p. 36 bottom left
Photograph © The State Hermitage Museum / Photo by Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets: p. 62 bottom
The State Russian Museum, St Petersburg: p. 118 right
Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts: p. 49 top
Art & Architecture Collection, Miriam and Ira D. Wallach Division of Arts, Prints and Photographs, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundation: pp. 90 right, 100 top, 102 left
Ashmolean Museum of Art and Archaeology, University of Oxford: p. 36 top
Courtesy Berkeley Settlement: pp. 132, 133
© Fitzwilliam Museum, Cambridge: p. 56 left
© 2010. Foto Scala, Florence, courtesy of the Italian Ministry of Cultural Heritage and Activities: pp. 36 bottom right, 54 right
© 2010. Foto Scala, Florence / V & A Images Victoria and Albert Museum, London: p. 41 bottom
© The J. Paul Getty Museum: p. 52
Image courtesy of Gros & Delettrez: pp. 86, 122
© Vanessa Hodgkinson / Nicolas Ferrando: pp. 163–165, 167–173, 175
Kunsthistorisches Museum, Vienna: pp. 38 left, 48 right, 49 bottom
Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien: pp. 73, 79, 90 left, 100
Courtesy of the Italian Ministry of Cultural Heritage and Activities, Polo Museale della città di Firenze. © Nicolò Orsi Battaglini, Florence: pp. 38 bottom right, 45 top, 48 left, 50
Photo Les Arts Décoratifs, Paris / Jean Tholance. Tous droits réservés: p. 62 top
Musée des Beaux-Arts, Bordeaux. © Cliché du M. B. A. de Bordeaux, photographe Lysiane Gauthier: pp. 78, 82, 83
Marseilles, musée des Beaux-Arts. Photo Jean Bernard: p. 120
Courtesy National Gallery of Art, Washington, DC: p. 40
© Nationalmuseum, Stockholm: p. 128
ÖNB Wien / Port 0003408301: p. 45 bottom
© Bas Princen for his photographs: 139–143
© Qatar Museums Authority: pp. 26–27, 29, 31, 33, 37, 39, 43, 47, 51, 55, 57, 59, 61, 63, 83, 86, 88, 91, 92, 94–95, 96, 98–99, 1103, 107, 111, 112–113, 115, 117, 119, 121, 123, 129, 131, 133, 135, 137, 138, 153, 157, 158–159
Photograph courtesy of Rich Gallery: p. 134
Richter Archive, Department of Image Collections, National Gallery of Art Library, Washington, DC: p. 41 top
Collection Rijksmuseum, Amsterdam: pp. 46, 56 right, 66, 71, 77, 81, 85, 89, 96, 97, 100, 102 left, 127, 147, 149, 151, 154, 160 top left
© RMN – Réunion des Musées Nationaux / distr. Archivi Alinari, Florence: p. 58
© RMN / Michèle Bellot – Réunion des